

**'N ONDERSOEK NA BETEKENIS IN  
PRENTEBOEKE VANUIT 'N  
VERTAALTEORETIESE PERSPEKTIEF**

---

**– met spesiale verwysing na illustrasies vir die  
werk van Annie M.G. Schmidt en ander  
herskrywings tussen Afrikaans en Nederlands**

**Petrus Grobler**



Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening  
aan die vereistes vir die graad van Magister in Beeldende Kuns  
aan die Universiteit van Stellenbosch.

**MAART 2004**

Studieleier: Prof. Keith Dietrich  
Medestudieleier: Padday Bouma

## VERKLARING

---

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.



## OPSOMMING

---

Illustrasie toon soveel ooreenkomste met vertaling dat die teoretiese “instrumente” waarmee vertaalde werk beskryf, begrond en beoordeel word, ook ten opsigte van prenteboeke gebruik kan word.

Hierdie ooreenkomste sluit in dat sowel illustrasies as vertalings semioties funksioneer deurdat hulle narratiewe deur middel van tekensisteme of kodes oordra. As tekens kry die inhoud van vertalings en illustrasies egter eers betekenis of maak hulle sin wanneer hulle in ’n bepaalde konteks deur ’n mens, *homo significans*, gelees word.

’n Ander belangrike ooreenkoms tussen vertaling en illustrasie is dat albei handel oor die interkulturele oordrag van ’n narratief. Die vertaalteorie neem pertinent kennis van die konteks van die geskrewe werk en wys byvoorbeeld vanuit genderstudies en postkoloniale studies daarop dat kulturele ongelykhede (en die magswanbalanse en ideologie daaraan verbonde) dikwels onderliggend aan ’n vertaalstrategie is.

Die literêre en produksie-omgewing en -omstandighede waarin die vertaling (of prenteboek) tot stand kom is ook relevant vir die betekenis wat aan die prenteboek toegedig kan word. In die literêre omgewing (en trouens in die meeste akademiese dissiplines) word prenteboeke se didaktiese nut veel eerder beklemtoon of erken as die estetiese kwaliteite wat dit mag hê.

Sleutelkonsepte en teoretiese raamwerke vir hierdie studie is:

- dat illustrasies, soos vertalings, as **herskrywings** waardige en invloedryke weergawes van die bronteks kan wees
- dat **intertekstualiteit** die ononderhandelbare vertrekpunt sal wees vir ’n studie van prenteboeke (wat uiteraard ’n interdisiplinêre studieveld is)
- die uitgangspunt van die **skopos-teorie** waarvolgens die oogmerk met die boek die voorkoms (en betekenis) daarvan tot ’n

groot mate sal bepaal

- Riitta Oittinen se vertaalteorie volgens karnavalisme wat op die **kinderreseptor** fokus
- Geoff Moss en Jens Thiele se verwysing na **dubbelsinnigheid** en **eksperimentering** in prenteboeke
- Edward Venuti se uitwys van twee (oënskynlik opponerende) vertaalstrategieë, **inburgering en vervreemding**.

Met die studie bevind ek dat betekenis in vertaalde prenteboeke deur alle rolspelers na die teks geneem word en derhalwe nooit voltooibaar is nie. Prenteboekillustrasies as estetiese produkte vereis dat die herskrywer daarvan op 'n karnavalistiese en ongebonde manier met die narratief eksperimenteer, maar dat dit in die realiteit geanker word deurdat ander rolspelers (uitgewers, opvoeders, letterkundiges, outeurs en lesers) in dialogiese herskrywing (vertaling en illustrasie) ontmoet word.



## SUMMARY

---

Illustration and translation have so much in common that the theoretical “instruments” used to describe, substantiate and evaluate translated works, can also be used where picture books are concerned.

These similarities include the fact that illustrations as well as translations function semiotically – both relay narratives by means of systems of signs or codes. As signs, the contents of translations and illustrations have meaning or obtain significance only once they are read by an individual – *homo significans* – in a specific context.

Another significant similarity between translation and illustration is the fact that both deal with the intercultural transfer of a narrative. The theory of translation takes cognisance of the contextual and, from the perspective of gender and postcolonial studies, points to the fact that cultural differences (and the power imbalances and ideologies they often imply) are closely linked to translation strategies.

The literary environment and the circumstances in which the translation (or picture book) is produced, are also relevant for the meaning that can be ascribed to the picture book. In the literary environment (and indeed in most academic disciplines) the didactic benefit of picture books is accentuated more or takes precedence over the aesthetic qualities which these may have.

Key concepts and theorists for this study are:

- illustrations and translations as **rewritings** can be worthy and influential renderings of the source text
- **intertextuality** will be the undisputed starting point for the (inevitably interdisciplinary) study of picture books
- the **skopos-theory** according to which the objective of the book greatly determines the appearance and meaning thereof
- Riitta Oittinen’s theory of translation according to carnivalism

which focuses on the **child receptor**

- Geoff Moss' and Jens Thiele's reference to **ambiguity** and **experimentation** in picture books
- Edward Venuti's reference to two (apparently opposing) translation strategies, namely **domestication** and **foreignization**.

With this study I conclude that meaning in translated picture books is brought to the text by all participants and can therefore never be completed. Picture book illustrations as aesthetic products demand that the rewriter experiment with the narrative in a carnivalesque and unrestricted manner. At the same time, however, the illustrator or translator should anchor this experimentation in reality by meeting other role players (publishers, educationalists, literary theorists, authors and readers) in dialogical rewriting.

## INHOUDSOPGAWE

---

VOORWOORD	v
LYS VAN ILLUSTRASIES	viii
INLEIDING	1
DIE DOEL MET DIE ONDERSOEK	1
DIE AARD EN OMVANG VAN DIE STUDIE	3
• Hs. 1: Die aard van prenteboeke	4
• Hs. 2: Kontemporêre teoretiese benaderings tot die bestudering van prenteboeke	5
• Hs. 3: 'n Oorsig van vertaalteorieë	7
• Hs. 4: 'n Onderzoek na betekenis in prenteboeke – voorbeelde uit praktiese navorsing	8
• Samevatting	11
'N ALGEMENE ORIËNTERING VAN DIE STUDIE TEN OPSIGTE VAN DIE WYER VELD WAARBINNE DIE PRENTEBOEK FIGUREER	13
• Vertaling en kinderliteratuur in Suid-Afrika	13
• Kontemporêre vertaalteorie	16
• Teoretiese studie oor die prenteboek	18
<b>HOOFSTUK 1: DIE AARD VAN PRENTEBOEKE</b>	<b>21</b>
1.1 ENKELE EIENSKAPPE VAN PRENTEBOEKE	23
1.1.1 'n Omskrywing van die genre	23
1.1.2 Die woord-beeldkonstruksie as inisieerder van betekenis	27
1.1.3 Buite-tekstuele draers van betekenis in prenteboeke	33
1.2 'N GENRE OP SOEK NA 'N TUISTE	39
1.2.1 Die didaktiese greep op prenteboeke	40
1.2.2 Die literêre status van prenteboeke	48



1.3	SAMEVATTING	52
<b>HOOFSTUK 2: KONTEMPORÊRE TEORETIESE BENADERINGS TOT DIE BESTUDERING VAN PRENTEBOEKE</b>		54
2.1	ENKELE NAVORSINGSTEORIEË MET BETREKKING TOT PRENTEBOEKE	56
2.1.1	Semiotiek	56
2.1.2	Teoretiese benaderings wat met postmodernisme verbind word	64
2.2	ENKELE NAVORSINGSTEORIEË TEN OPSIGTE VAN VERTAALDE PRENTEBOEKE	73
2.2.1	Woord-beelddinamiek in vertaalde prenteboeke	75
2.2.2	Kulturele identiteit in 'n globaliserende wêreld	78
2.2.3	'n Pragmaties-voorskriftelike benadering	82
2.2.4	Die karnaval en kindgesentreerde vertaalteorie	83
2.2.5	Aanwendingspraktyk en dialogiese vertaling	93
2.3	SAMEVATTING	94
<b>HOOFSTUK 3: 'N OORSIG VAN VERTAALTEORIE</b>		96
3.1	RETROSPEKTIEWE BESKOUINGS VAN VERTALING	102
3.1.1	Die linguistiese skool	102
3.1.2	Die tekslinguistiese skool	103
3.2	PROSPEKTIEWE BESKOUINGS VAN VERTALING	104
3.2.1	Die <i>skopos</i> -teorie	104
3.2.2	Beskrywende vertaalstudie of DTS ( <i>Descriptive Translation Studies</i> )	110
3.2.2.1	<i>Beskrywing versus voorskrywing</i>	111
3.2.2.2	<i>Vertaling as herskrywing</i>	114
3.2.3	Kultuurstudies	118
3.2.3.1	<i>Vertaling en gender</i>	118
3.2.3.2	<i>Postkoloniale vertaalteorie</i>	120
3.2.3.3	<i>Lawrence Venuti: inburgering versus vervreemding</i>	122
3.3	SAMEVATTING	129

<b>HOOFSTUK 4: 'N ONDERSOEK NA BETEKENIS IN</b>	
<b>ENKELE PRENTEBOEKE EN ANDER ILLUSTRASIEPROJEKTE</b>	<b>131</b>
 4.1 <i>DIE SPREE MET FOETE</i>	 137
4.1.1 Wie herskryf?	137
4.1.2 Wat word herskryf?	142
4.1.2.1. <i>Samestelling van die bundel</i>	142
4.1.2.2. <i>Aard van die verse</i>	143
4.1.2.3. <i>Die funksie van die narratief in die</i> <i>kulturele omgewing</i>	144
4.1.2.4. <i>Die formele aspekte van die teks</i>	148
4.1.3 Vir wie is dit herskryf?	152
4.1.4 In watter konteks dit herskryf is: waar, waarom en wanneer?	154
4.1.5 Met watter effek is dit herskryf?	157
 4.2 <i>NET ÉÉN SLUKKIE, PADDA!</i>	 162
4.2.1 Wie herskryf?	163
4.2.2 Wat word herskryf?	164
4.2.2.1. <i>Die aard van die teks</i>	164
4.2.2.2. <i>Die funksie van die narratief in die</i> <i>kulturele omgewing</i>	165
4.2.2.3. <i>Die formele aspekte van die teks</i>	167
4.2.3 Vir wie is dit herskryf?	170
4.2.4 In watter konteks dit herskryf is: waar, waarom en wanneer?	172
4.2.5 Met watter effek is dit herskryf?	174
 4.3 “ONPUBLISEERBARE” NARRATIEWE: 'N ANNIE M.G. <i>SCHMIDT-ABC</i>	 178
4.3.1 Wie herskryf?	179
4.3.2 Wat word herskryf?	180
4.3.2.1. <i>Die aard van die teks</i>	180
4.3.2.2. <i>Die funksie van die narratief</i> <i>in die kulturele omgewing</i>	181
4.3.2.3. <i>Die formele aspekte van die teks</i>	184
4.3.3 Vir wie is dit herskryf?	186
4.3.4 Met watter effek is dit herskryf?	186
 4.4 “ONPUBLISEERBARE” NARRATIEWE: <i>'N INTERAKTIEWE ILLUSTRASIE</i>	 189
4.4.1 Wat word herskryf?	189

4.4.2	Vir wie is dit herskryf?	191
4.4.3	In watter konteks dit herskryf is: waar, wanneer en waarom?	192
4.4.4	Met watter effek is dit herskryf?	194
4.5	SAMEVATTING	198
	<b>POSTSCRIPTUM</b>	200
	• BETEKENIS IN VERANDERING	201
	• BETEKENIS IN KOMPROMIE	204
	• BETEKENIS IN DIALOOG	206
	• DIE BYDRAE VAN HIERDIE STUDIE TOT DIE PLAASLIKE PRENTEBOEKBEDRYF	207
	<b>BRONNELYS</b>	
	• PRIMÊRE LITERATUUR	212
	• SEKONDÊRE LITERATUUR	216
	<b>BYLAES</b>	
BYLAE A:	ILLUSTRASIES	231
BYLAE B:	'N METAMORFOSE VAN ROOIKAPPIE	308
BYLAE C:	DIE WERK VAN ANNIE M.G. SCHMIDT (BIBLIOGRAFIESE INLIGTING)	311
BYLAE D:	ENKELE ANNIE M. G. SCHMIDT-VERSE UIT <i>DIE SPREE MET MET FOETE EN ZIEZO</i>	317
BYLAE E:	DIE TEKS VAN <i>NET ÉÉN SLUKKIE, PADDA!</i>	329



## VOORWOORD

---

Die teoretiese en praktiese komponente van hierdie studie staan in 'n simbiotiese verhouding tot mekaar deurdat my praktiese omstandighede as illustreerder 'n behoefte by my geskep het om teoreties oor prenteboekillustrasie te besin terwyl my teoretiese tesis weer my praktiese projekte gebruik as gevallestudies in 'n betekenisanalise.

As 'n prenteboekillustreerder met tien jaar praktiese ondervinding binne die konteks van die Suid-Afrikaanse kinderliteratuur, is ek bewus van 'n spanning tussen die feit dat ek kultureel noue Europese bande het (wat tot 'n taamlike mate lewend gehou is deur die kontak met my grootvader, 'n Nederlandse immigrant), maar dat ek leef en werk in 'n land waar ongeletterdheid en 'n gebrekkige leeskultuur 'n realiteit is. My bywoning van konferensies oor kinderliteratuur in Europa en ook in Afrika en my kontak met illustreerders uit verskillende dele van die wêreld het my sterk onder die indruk gebring van die twee oënskynlik opponerende persepsies oor prenteboeke. In Afrika word 'n prenteboek hoofsaaklik as 'n didaktiese hulpmiddel gesien terwyl daar in die Westerse wêreld ook 'n sterk bewussyn is van prenteboeke as estetiese objekte.

In die praktyk het ek inderdaad 'n hele aantal opvoedkundige Suid-Afrikaanse prenteboeke gemaak, maar ek het ook vir die afgelope vyf jaar vir 'n Nederlandse uitgewery van kinderboeke geïllustreer. In beide omgewings was transkulturele herskrywing en die potensiële kompleksiteit daarvan ter sprake en het ek toenemend bewus geraak van die ooreenkomste tussen vertaling en illustrasie.

Ek het 'n behoefte gehad om myself ook teoreties te verantwoord oor die keuses wat ek uitoefen met my illustrasiewerk en om dit te kontekstualiseer in terme van die kontemporêre diskoers in die beeldende kuns.

Hierdie tesis is 'n bestekopname van betekenisgewing in prentboeke, spesifiek in 'n vertaalkonteks. Dit behels 'n breë oorsig van teorieë waarvolgens betekenis en sin in die narratief geïdentifiseer of gelees kan word. Die studie het my onder die indruk gebring van die interdisiplinêre aard van prentboekillustrasie en die natuurlike aansluiting wat dit vind by intertekstualiteit as kontemporêre benaderingswyse tot 'n kunswerk.

Dit motiveer my oorsig van literêre teorie, vertaalteorie en kinderliterêre teorie asook 'n historiese oorsig van die prentboek as genre. Vertaalteorie vorm die uitgangspunt terwyl ander werkswyses aanvullend gebruik word.

Die praktiese projekte vir my navorsing verteenwoordig die spektrum van realiteite van my situasie as illustreerder: vertaalde werk (veral tussen Nederlands en Afrikaans) maar ook eksperimentele projekte wat nie met die oog op publikasie geskep is nie. Ek neem ook kennis van die inheemse mondelinge verteltradisie as 'n ryk en waardevolle bron vir prentboeke.

My dank aan die volgende persone of instansies wat my studie op een of ander manier moontlik gemaak het:

- My studieleier, prof. Keith Dietrich, vir sy leiding op die teoretiese sowel as die praktiese vlak en sy entoesiasme en belangstelling in my onderwerp
- Paddy Bouma vir ondersteuning op die praktiese gebied
- Die Internationale Jugendbibliothek in München vir 'n navorsingstipendium van drie maande
- Prof. Ilse Feinauer, hoof van Vertaling, departement Afrikaans-Nederlands van die Universiteit van Stellenbosch vir inligting oor en hulp met vertaalteorie
- Dr. Riitta Oittinen, 'n Finse vertaalkundige, vir materiaal en insigte wat sy met my gedeel het
- Die Nederlandse teoretici en kenners van jeugliteratuur Truusje Vrooland-Löb en drr. Joke Linders en Anne de Vries vir advies en materiaal in verband met Annie M.G. Schmidt.



Die illustrasies word gerieflikheidshalwe in Bylae A saamgevat. Ander bylaes gee addisionele inligting: Hoofstuk 1.2.1 oor die didaktiese greep op prentboeke verwys na Bylae B oor die metamorfose van Rooikappie en Bylae C bevat bibliografiese inligting oor Annie M.G. Schmidt wat telkens ter prake kom. Bylae D bevat dié Schmidt-verse uit *Die spree met foete* (Schmidt, 2002a) wat uitgebreid bespreek word en Bylae E bevat die teks van *Net één slukkie, Padda!* (Grobler, 2002). Bylaes E en D kom veral in Hoofstuk 4 ter sprake waarin 'n analise van dele van die praktiese werk gedoen word.

In die onderskrifte van die illustrasies in Bylae A en ook in die lys van illustrasies word die groottes van die prentboeke gemeld indien die skandering van die boeke self gemaak is. Enkele afbeeldings (veral weergawes van *Alice in Wonderland*) is egter as kleurkopieë aan my beskikbaar gestel en die presiese formaat is dus onbekend.

Omdat prentboeke selde bladsynommers bevat (en gou deurgeblaai kan word), word in die teks slegs na die illustrasies volgens die nommers van die figure in die bylae verwys. Ook in die lys van illustrasies word slegs bladsyverwysings gegee van dié gevalle waar afbeeldings uit publikasies kom wat wel bladsynommers het, byvoorbeeld katalogusse of *Ziezo* van Annie M. G. Schmidt (1995).

In die bronnelys skei ek primêre literatuur (prentboeke) van sekondêre literatuur (teorie) om aan te pas by die gebruik in die kinderliteratuurteorie.

Vier artikels deur Riitta Oittinen het verskyn in tydskrifte wat nie in Suid-Afrika beskikbaar is nie. Sy het dit wel as elektroniese dokumente aan my beskikbaar gestel en ek gebruik die elektroniese bladsyverwysing in die bronnelys. Sommige van die onderhoude wat in Nederlandse dagblaaie verskyn het, is in fotokopieë formaat aan my beskikbaar gestel en ek verwys slegs na die bladsynommers in die gevalle waarin dit wel aangedui was.

Ek gebruik voetnootverwysings omdat dit die gerieflikste vir die leser is. Sommiges daarvan is lank en moet dus oorloop na 'n volgende bladsy of in geheel oorgedra word na die volgende bladsy.

## LYS VAN ILLUSTRASIES

---

- Fig. 1.** Piet Grobler, omslagillustrasie vir  
*Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)
- Fig. 2.** Piet Grobler, skutblaaie vir  
*Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)
- Fig. 3.** Piet Grobler, Franse titelblad vir  
*Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)
- Fig. 4.** Piet Grobler, titelblad vir  
*Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)
- Fig. 5.** Piet Grobler, *Die sprokiesskrywer* uit  
*Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)
- Fig. 6.** Piet Grobler, inhoudsopgawe vir  
*Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)
- Fig. 7.** Piet Grobler, agterplatillustrasie vir  
*Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)
- Fig. 8.** Piet Grobler, *Die mislukte fee* uit  
*Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)



- Fig. 9.** Piet Grobler, *Vroutjie en mannetjie* uit *Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm. (Schmidt, 2002.)
- Fig. 10.** Piet Grobler, *Die seemeerminne* uit *Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm. (Schmidt, 2002.)
- Fig. 11.** Piet Grobler, *Bello* uit *Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm. (Schmidt, 2002.)
- Fig. 12.** Piet Grobler, *Die meisie met die nylon hare* uit *Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm. (Schmidt, 2002.)
- Fig. 13.** Piet Grobler, *Drie menere in die woud* uit *Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm. (Schmidt, 2002.)
- Fig. 14.** Piet Grobler, *Tante Truida en tante Rosie* uit *Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm. (Schmidt, 2002.)
- Fig. 15.** Piet Grobler, *Die prinses en die krimpvarkie* uit *Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm. (Schmidt, 2002.)
- Fig. 16.** Piet Grobler, *Marietjie wat bang was vir water en seep* uit *Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm. (Schmidt, 2002.)
- Fig. 17.** Piet Grobler, *Isabella Caramella* uit *Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm. (Schmidt, 2002.)

- Fig. 18.** Piet Grobler, *Ystervarkie wiegelied* uit *Die Spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm. (Schmidt, 2002.)
- Fig. 19.** Linda Cares, omslagillustrasie vir *Pink lemonade*. Gemengde media, 21 x 25,5 cm. (Schmidt, 1981.)
- Fig. 20.** Mance Post, *Isabella Caramella* uit *Ziezo*. Ink, 21 x 25,5 cm. (Schmidt, 1995: 190.)
- Fig. 21a, b.** Harry Geelen, *Isabella Caramella* uit *Ik wil alles wat niet mag*. Akriel, 21 x 23,5 cm. (Schmidt, 2002a.)
- Fig. 22a, b.** Harry Geelen, *Isabella Caramella* uit *Ik wil alles wat niet mag*. Akriel, 21 x 23,5 cm. (Schmidt, 2002a.)
- Fig. 23a, b.** Harry Geelen, *Isabella Caramella* uit *Ik wil alles wat niet mag*. Akriel, 21 x 23,5 cm. (Schmidt, 2002a.)
- Fig. 24.** Fiep Westendorp, *Het meisje met die nylon haren* uit *Ziezo*. Ink, 21 x 25,5 cm. (Schmidt, 1995: 124.)
- Fig. 25.** Harry Geelen, *Boot* uit *Het beertje Pippeloentje*. Akriel, 21 x 23,5 cm. (Schmidt, 2002b.)
- Fig. 26.** Harry Geelen, *Boot* uit *Het beertje Pippeloentje*. Akriel, 21 x 23,5 cm. (Schmidt, 2002b.)

- Fig. 27.** Jan Jutte, *Boot uit Ziezo*. Ink, 21 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 1995: 229)
- Fig. 28.** Piet Grobler, omslagillustrasie vir *Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)
- Fig. 29.** Piet Grobler, skutblaaie vir *Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)
- Fig. 30.** Piet Grobler, titelblad vir *Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)
- Fig. 31.** Piet Grobler, illustrasie uit *Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)
- Fig. 32.** Piet Grobler, illustrasie uit *Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)
- Fig. 33.** Piet Grobler, illustrasie uit *Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)
- Fig. 34.** Piet Grobler, illustrasie uit *Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)
- Fig. 35.** Piet Grobler, illustrasie uit *Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)



- Fig. 36.** Piet Grobler, illustrasie uit  
*Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)
- Fig. 37.** Piet Grobler, illustrasie uit  
*Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)
- Fig. 38.** Piet Grobler, eerste voorlegging vir  
*Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)
- Fig. 39.** Piet Grobler, derde voorlegging vir  
*Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)
- Fig. 40.** Piet Grobler, tweede voorlegging vir  
*Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)
- Fig. 41.** Piet Grobler, derde voorlegging vir  
*Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)
- Fig. 42.** John Tenniel, illustrasie uit  
*Alice's adventures in Wonderland.* Ink, 14 x 21 cm.  
(Carrol, 1984.)
- Fig. 43.** Olga Siemaszko, illustrasie uit  
*Alicia w Krainie Czarów.* Waterverf-en-ink, 13 x 20 cm.  
(Carrol, 1957.)
- Fig. 44.** Olga Siemaszko, voorblad vir  
*Alicia w Krainie Czarów.* Waterverf, 16 x 21 cm.  
(Carrol, 1977.)



- Fig. 45.** Darcy Penteado, illustrasie uit  
*Alice no País das Maravilhas*. Gemengde media.  
(Carrol, 1970.)
- Fig. 46.** Dusan Kallay, illustrasie uit  
*Alica v krajine zázrakov*. Gemengde media.  
(Carrol, 1981.)
- Fig. 47.** Anthony Browne, voorblad vir  
*Alice's adventures in Wonderland*. Gemengde media.  
(Carrol, 1988.)
- Fig. 48.** Ralph Steadman, illustrasie uit  
*Lewis Carrol's Alice in Wonderland*. Ink.  
(Carrol, 1967.)
- Fig. 49.** Helen Oxenbury, illustrasie uit  
*Alice's adventures in Wonderland*. Waterverf.  
(Oxenbury, 1999.)
- Fig. 50.** Nicole Clavelloux, illustrasie uit  
*Aventures d'Alice au pays des merveilles*. Waterverf-en-ink.  
(Carrol, 1974.)
- Fig. 51.** Gennadij Kalinovskij, illustrasie uit  
*Alisa v zazerkal'e*. Ink en potlood.  
(Carrol, 1980.)
- Fig. 52.** Lisbeth Zwerger, voorblad vir  
*Alice im Wunderland*. Waterverf en potlood.  
(Carrol, 1999.)
- Fig. 53.** Jassen Ghiuselev, voorbladillustrasie vir  
*Alice im Wunderland*. Waterverf.  
(Carrol, 2000.)

- Fig. 54.** Piet Grobler, *R* uit 'n *Annie M.G Schmidt-ABC* (2003).  
Gemengde media, 29 x 42 cm. Ongepubliseerde kunstenaarsboek.
- Fig. 55.** Piet Grobler, *P* uit 'n *Annie M.G Schmidt-ABC* (2003).  
Gemengde media, 29 x 42 cm. Ongepubliseerde kunstenaarsboek.
- Fig. 56.** Piet Grobler, *S* uit 'n *Annie M.G Schmidt-ABC* (2003).  
Gemengde media, 29 x 42 cm. Ongepubliseerde kunstenaarsboek.
- Fig. 57.** Piet Grobler, *O* uit 'n *Annie M.G Schmidt-ABC* (2003).  
Gemengde media, 29 x 42 cm. Ongepubliseerde kunstenaarsboek.
- Fig. 58.** Piet Grobler, *K* uit 'n *Annie M.G Schmidt-ABC* (2003).  
Gemengde media, 29 x 42 cm. Ongepubliseerde kunstenaarsboek.
- Fig. 59a, b.** Piet Grobler, 'n *Interaktiewe illustrasie* (2002).  
Gemengde media op sink, 30 x 50 x 30 cm. Detail uit 'n illustrasie gebaseer op *Isabella Caramella* deur Annie M..G. Schmidt.  
(Schmidt, 2000.)
- Fig. 60a, b.** Piet Grobler, 'n *Interaktiewe illustrasie* (2002).  
Gemengde media op sink, 30 x 50 x 30 cm. Detail uit 'n illustrasie gebaseer op *Isabella Caramella* deur Annie M.G. Schmidt.  
(Schmidt, 2000.)
- Fig. 61.** Piet Grobler, 'n *Interaktiewe illustrasie* (2002).  
Gemengde media op sink, 30 x 50 x 30 cm. 'n "Afrika-variasie" op 'n illustrasie gebaseer op *Isabella Caramella* deur Annie M.G. Schmidt.  
(Schmidt, 2000.)

- Fig. 62.** Piet Grobler, *'n Interaktiewe illustrasie* (2002).  
Gemengde media op sink, 30 x 50 x 30 cm. 'n Variasie  
met woorde geleen by *Isabella Caramella* deur  
Annie M.G Schmidt.  
(Schmidt, 2000).
- Fig. 63.** Wolf Erlbruch, illustrasie vir  
*Die Menschenfresserin*. Gemengde media, 28 x 24,5 cm.  
(Dayre, 1996.)
- Fig. 64.** Wolf Erlbruch, illustrasie vir  
*Die Menschenfresserin*. Gemengde media, 28 x 24,5 cm.  
(Dayre, 1996.)
- Fig. 65.** Piet Grobler, *Lotto, bingo, ditto* (2001). Gemengde media,  
14,8 x 10,5 cm.
- Fig. 66.** Beatrix Potter, illustrasie vir *The tale of Mr, Jeremy  
Fisher*. Waterverf-en-ink, 11 x 14,5 cm.  
(Potter, 1989.)
- Fig. 67.** Maurice Sendak, illustrasie vir  
*Where the wild things are*. Waterverf-en-ink, 25 x 22,5cm.  
(Sendak, 1992.)
- Fig. 68.** Merle Crewe, illustrasie vir  
*Nicolaas of Vergelegen*. Ink, (21 x 29,5).  
(Hölscher, 1986: 41.)
- Fig. 69.** Frédérique Bertrand, illustrasie vir  
*Gardez la culotte*. Gemengde media, 17,5 x 17,5 cm.  
(Bertrand, 1999.)
- Fig. 70.** Wiebke Oeser, illustrasie vir  
*Bertas Boote*. Gemengde media, 30,5 x 24 cm.  
(Oeser, 1997.)



- Fig. 71.** Nadia Budde, illustrasie vir *Eins, zwei, drei, Tier*.  
Gemengde media, 22 x 17,5 cm.  
(Budde, 2000.)
- Fig. 72.** Piet Grobler, illustrasie vir  
*Hier is ek*. Gouache, 21 x 29,5 cm.  
(Walton, 1997.)
- Fig. 73.** David McKee, illustrasie vir  
*I hate my teddy bear*. Waterverf, 20x 22,5 cm.  
(McKee, 1991.)
- Fig. 74.** Anthony Browne, illustrasie vir  
*Voices in the park*. Gemengde media, 25x 29,5 cm.  
(Browne, 1999.)
- Fig. 75.** Niki Daly, illustrasie vir  
*Nie so vinnig nie, Songololo*. Waterverf, 22x 27 cm.  
(Daly, 1985.)
- Fig. 76.** Carine Calitz, illustrasie vir  
*Die verhaal van die vrolike liedjie*. Ink, 21x 29,5 cm.  
(Hölscher, 1986:40.)

## INLEIDING

---

“Laat ons hoor,” sê Oompie Doompie. “Ek kan alle gedigte uitleê wat daar nog ooit gepraak is – en heel party wat nog nie gepraak is nie.”<sup>1</sup>

### DIE DOEL MET DIE ONDERSOEK

Hierdie navorsing is gemoeid met ’n kritiese ondersoek na prenteboekillustrasie<sup>2</sup> as betekenisgewer in ’n vertaalkonteks. Dit ondersoek naamlik die dinamiek wat ontstaan wanneer ’n genre met unieke woord-beeldverhoudings vanuit die addisionele gesigspunt van meer kulture benader word.

Die volgende doelstellings word geïdentifiseer vir hierdie tesis:

- Om waarnemings te maak oor illustrasie as ’n kommunikeerder van kultuurspesifieke inhoud
- Om waarnemings te maak oor illustreerders van verskillende taalomgewings se interpretasie van en benadering tot dieselfde geskrewe narratief<sup>3</sup>
- Om waarnemings te maak oor ’n illustreerder se benadering tot ’n geskrewe narratief wanneer daar geen markgedrewe voorskrif ten opsigte van die skep van die illustrasie bestaan nie

---

1 Uit André P. Brink se vertaling van *Die avonture van Alice* (Carroll, 1987: 210).

2 Die term *prenteboek* sal gebruik word om te verwys na boeke waarin die beelde of illustrasies by die kommunikeer van narratiewe ewe belangrike of belangriker skeppers van betekenis is as wat die woorde is. Tradisioneel word kinders beskou as die lesers van prenteboeke omdat hulle na bewering minder taalvaardig is en die hulp van prente nodig sou hê om narratiewe te snap. Om egter ’n literêre genre op grond van die ouderdom van die lesers te benoem, is onwetenskaplik en onsensitief vir die status van die prenteboek as ’n unieke narratiewe genre met unieke woord-beeldverhoudings.

3 *Geskrewe narratief* sal gebruik word om te verwys na die woorde, of die kopie wat ’n verhaal kommunikeer in ’n prenteboek. *Visuele narratief* sal verwys na die beelde of die illustrasies wat ’n verhaal kommunikeer. *Narratief* sonder ’n byvoeglike naamwoord kan dan verwys na die kombinasie van vertellers van die verhaal, naamlik woorde en beelde tesame. Die gebruikelike woord *teks* vir geskrewe narratief kan verwarrend wees in die lig van wat normaalweg in post-strukturalistiese teorie onder *teks* verstaan word. (Sien voetnoot 5 van hierdie hoofstuk.)



- Om modelle, werkswyses of teorieë wat geassosieer word of spruit uit die semiotiek, poststrukturealisme en veral prospektiewe vertaalteorie te ondersoek as hulpmiddels tot die “lees” van vertaalde prentboeke
- Om myself deur middel van hierdie ondersoek te konfronteer met die inhoudelike en formele besluite wat geneem is met my eie illustrasiewerk in ’n vertaalkonteks en afleidings te probeer maak oor die effektiwiteit van my illustrasies as kommunikeerders.

Deur hierdie doelstellings te bereik, kan die hoofdoel met die studie verwesenlik word naamlik om realiteite (en moontlik leemtes) te identifiseer in die benadering van ’n Suid-Afrikaanse prentboekillustrateur tot die kommunikeer van narratiewe oor kultuurgrense heen. In hierdie verband is dit veral belangrik om die rol van die illustrasie as vertaal-agent en unieke betekenisdraer te ondersoek.

Die oogmerk is om ’n balans te beding tussen lojaliteit aan die kulturele en markgedrewe verwagtings van die prentboekmilieu enersyds en lojaliteit aan ’n eie interpretasie met eie verwagtings andersyds – wat beslag kry in ’n min of meer vrye en onbelemmerde estetiese proses. (Daarmee word nie te kenne gegee dat interpretasie moontlik is sonder dat talle tekste daarop ingelees word nie.)

Dit kom neer op ’n bydrae tot die bewusmaking (in die Suid-Afrikaanse konteks) van dié strewe met prentboekillustrasie dat narratiewe gekommunikeer sal word op ’n effektiewe, stimulerende én esteties gesofistikeerde manier.

Dit gaan kennelik hier ook om die naspeur van betekenis. Simboliek, formele en psigofisiese eienskappe en aspekte van prentboeke, het almal semiotiese implikasies en die woorde in prentboeke is rigtingwysers na die omgewings waar die betekenis gesoek moet word. Die literêre, kulturele, bemakings- en akademiese milieu waarbinne die beelde en woorde in boeke tot stand kom en hulle narratiewe oordra, word in hierdie studie ook beskou as van bepalende belang vir



die betekenis wat gegenereer word. Volgens Jonathan Culler<sup>4</sup> in *The pursuit of signs* (1981: 99) word betekenis nie gefinaliseer deur die kunstenaar se intensie as 'n bron van betekenis nie. Verstaan is onmoontlik as verstaan 'n enkele interpretasie beteken. 'n Kunswerk, byvoorbeeld 'n geïllustreerde boek, is altyd oop vir interpretasie en is nooit afgehandel nie. Daar is volgens hierdie teorie nooit 'n finale of een korrekte interpretasie van 'n teks nie.

## DIE AARD EN OMVANG VAN DIE STUDIE

Vir die MA-graad in Beeldende Kuns word 'n praktiese en teoretiese ondersoek vereis. Intertekstualiteit as 'n belangrike uitgangspunt in hedendaagse diskoers lei tot my aanname dat my teoretiese navorsing en illustrasiewerk in 'n simbiotiese verhouding tot mekaar sal staan. My praktiese realiteit as illustreerder wat in 'n multikulturele samelewing asook in die internasionale prenteboekmark werk (en my nabye Nederlandse afstamming), het inderdaad die tema van my teoretiese navorsing gedikteer.

Culler (1994: 108) se beskrywing van teks<sup>5</sup> as 'n intertekstuele konstruksie wat slegs verstaanbaar word in terme van ander tekste wat dit verleng, voltooi, transformeer en sublimeer, word as uitgangspunt gebruik by die vasstelling van die werkswyse met hierdie ondersoek.

---

4 Jonathan Culler is 'n dosent in die departement Engels en Vergelykende Letterkunde aan die Cornell Universiteit in die VSA. Hy is bekend vir sy publikasies oor die semiotiek, strukturalisme en poststrukturalisme.

5 Jacques Derrida (soos aangehaal in Degenaar, 1986: 98) sê van *teks*: "A text is henceforth no longer a finished corpus of writing, some content enclosed in a book or its margins, but a differential network, a fabric of traces." Hiervolgens is *teks* 'n gebeurtenis of 'n insident in 'n groter omvattende tekstualiteit en in elke teks is ander tekste opgesluit wat iets vertel van die wording daarvan. Dit klop met Roland Barthes se onderskeid tussen *work* en *text* in *Image, Music, Text* (1979: 156-157): "The work is a fragment of substance, occupying a part of the space of books (in a library, for example), the Text is a methodological field." en ". . . work can be held in the hand, the text is held in language . . . the Text is experienced only in an activity of production. It follows that the Text cannot stop (for example on a library shelf); its constitutive movement is that of cutting accross (in particular, it can cut accross the work, several works)." Volgens Ronel Johl in *Literêre terme en teorieë* (Cloete, 1992: 530) word *teks*



Ten opsigte van intertekstualiteit sê die vertaalteoretikus, Albrecht Neubert (1992: 117):

Intertextuality may be the most important aspect of textuality for the translator. It is not the result of the presence or absence of any single grammatical or lexical pattern in a text. It is a function of a configuration of grammatical and lexical properties. Intertextuality is a global pattern which the reader compares to pre-existing cognitive templates abstracted from experience.

Elke fase waardeur die narratief beweeg – mondelinge narratief, geskrewe narratief, geïllustreerde narratief, die konglomerasie van genoemde narratiewe in 'n prenteboek, die vertaling van die narratief, her-illustrasie, “lees” van die betrokke narratief deur 'n reseptor in enige stadium van die voortdurende proses – word beskou as tekste wat op mekaar inspeel. Hieruit word vier temas geïdentifiseer wat die hoofstukverdeling van hierdie navorsing uitmaak.

## Hoofstuk 1: Die aard van prenteboeke

Hierdie hoofstuk is meer as net 'n taamlike lang inleiding tot die bestudering van prenteboeke in 'n vertaalkonteks. Die relatief beperkte hoeveelheid navorsing wat oor prenteboekillustrasie gedoen is, noodsaak 'n wye perspektief. Hoe prenteboeke deur teoretici van verskillende dissiplines gesien word (en hoe dit in die verlede gesien is), sal uiteraard lesers se benadering daartoe – dít wat hulle raaklees (of verwag om raak te lees) – beïnvloed.

Daar word begin by die talle omskrywings van die genre. Wat hierdie

---

tans, “. . . onder die invloed van veral die Peirceaanse semiotiek taamlik algemeen gesien as 'n stuk taalgebruik wat sintakties, semanties en pragmaties 'n samehangende eenheid vorm.” In Vertaalstudie verwys *teks* (byvoorbeeld *doelteks* en *bronteks* in hoofstuk 3.2.1 oor Prospektiewe beskouings van vertaling), soos Johl hierbo beskryf, na die letterkundige werk (of ander tekste binne die semiotiese konteks) wat vertaal moet word. In terme van illustrasie, wanneer die visuele eienskappe van 'n bladsy ter sprake is, sal *teks* dui op dit wat geskrywe is – die woorde. Sonder om verder te diep hierop in te gaan, word wel kennis geneem van die verskillende betekenismoontlikhede van die woord. Wanneer daar in hierdie werkstuk na my mening onduidelikheid is of die woord *teks* na die “stuk taalgebruik” (Johl in Cloete, 1992: 530) verwys (byna soos Barthes se *work*) of na die “intertekstuele organisme” (Hambidge in Cloete, 1992: 532) sal die betekenis in die betrokke konteks omskryf word.



omskrywings met mekaar in gemeen het, is dat almal na 'n unieke interafhanklikheid tussen woord en beeld verwys. Hierdie woord-beeldkonstruksies is belangrike inisieerders van betekenis.

Verder sal die buitetekstuele draers van betekenis in prenteboeke kortliks bespreek word. Kleur, tekstuur, formaat, psigofisiese eienskappe van illustrasies en die voorleeshandeling skep byvoorbeeld almal betekenis. Die Kanadese teoretikus Perry Nodelman sal veral aangehaal word.

Die tweede deel van die hoofstuk, 'n Genre op soek na 'n tuiste, verwys na die houvas wat die opvoedkunde op kinderboeke het en nog altyd gehad het. Dit word aangetoon deur 'n oorsig van die geskiedenis van kinderboeke sedert dit in die sestiende en sewentiende eeue stadig afsonderlik van literatuur vir volwassenes begin ontwikkel het. In die geskiedkundige oorsig word verwys na Bylae B waarin 'n kort beskrywing van die ontwikkeling van Rooikappie illustreer hoe verhale vir didaktiese en ideologiese doeleindes gemanipuleer kan word. Die situasie in Suid-Afrika word ook kortliks geskets en ek toon dat prenteboeke hier steeds met hoofsaaklik didaktiese oogmerke geskep word en dat dit tot 'n mate 'n koloniale oorblyfsel is.

Daar word verwys na die opvoedkunde se interesse in kinderliteratuur wat waarskynlik heelwat te doen het met die feit dat ander dissiplines (soos die letterkunde en beeldende kuns) traag is om betrokke te raak by die teoretiese begronding van 'n studieveld wat met die vorming van ongevormde kinders geassosieer word. Die prenteboekgenre se mindere status sal blyk uit 'n bespreking van die manier waarop prenteboeke bekroon word en die beskeie plek wat dit inneem in ensiklopedieë, literêre woordeboeke en programsamestellings van kinderboekkonferensies. Ook aan universiteite blyk die bestudering daarvan taamlik arbitrêr te wees.

## **Hoofstuk twee: Kontemporêre teoretiese benaderings tot die bestudering van prenteboeke**

In hierdie hoofstuk word oorweging gegee aan aspekte van 'n aantal

teoretiese benaderings deur middel waarvan prentboeke geanaliseer kan word en teoretiese riglyne van kontemporêre teoretici in kinderliteratuur.

In die eerste plek word die semiotiek kortliks ondersoek as 'n studieveld wat nuttige insigte en modelle kan lewer waardeur betekenis nagespeur kan word waar beeld en teks as tekens optree. Hoof trekke wat moontlik toepaslik kan wees, sal uitgelig word uit die werk van Charles Peirce, Ferdinand de Saussure, Umberto Eco en Roland Barthes – almal in een of ander stadium in hul akademiese loopbane belangrike eksponente van die semiotiek.

Umberto Eco se gebruik van Jakobson se verwysing na kodes as sisteme van verstaan sal gemeld word – veral omdat die verandering van kode en dubbelsinnigheid wat in die proses ontstaan, aanleiding gee tot die estetiese kwaliteit van 'n kunswerk (of teks), byvoorbeeld 'n prentboek.

Roland Barthes se benadering om 'n visuele narratief te “lees” met behulp van die vyf kodes (*proraietic, hermeneutic, semic, symbolic and referential*) (Bal, 1997: 78) sal beskryf word aan die hand van voorbeelde uit my eie illustrasiewerk.

Hierdie invloedryke semiotici het hulle natuurlik nie pertinent met prentboeke besig gehou nie, maar hulle insigte kan goed gebruik word saam met beskouings van teoretici wat wel op prentboekillustrasie gefokus het. Dit sal derhalwe in pas met die gedagtes van teoretici soos William Moebius, Perry Nodelman en Joseph Schwarcz geïnterpreteer word.

Daar word ook aandag gegee aan poststrukturealistiese uitgangspunte soos dié van David Lodge, wat postmodernistiese karaktertrekke in die prentboek uitlig as “. . . contradiction, permutation, discontinuity, randomness, excess and the short circuit” (Moss, 1992: 55). Geoff Moss kombineer hierdie karaktertrekke met Jean-Luc Godard se uitsprake oor die sogenaamde *counter cinema* en ontwikkel dit tot 'n handige skema vir analise wat ek ook prakties op my eie werk toepas. Die



Duitse teoretikus Jens Thiele se idees oor die estetiese proses in samehang met die opheffing van beperkings – soos dié van die opvoedkunde en die bemarkingsomgewings – word uitgelig en dien ook as motivering vir ’n belangrike deel van my praktiese werk.

Die tweede gedeelte van hierdie hoofstuk kyk na die enkele teoretici van kinderliteratuur wat hulle met vertaalteorie besig gehou het en hulle ook oor die illustrasies uitgelaat het. Met verwysing na *Kinderliterarische Komparatistik* van Emer O’Sullivan (2000: 280-295) sal kortliks na ’n paar temas in dié verband gekyk word – byvoorbeeld die woord-beeldverhouding by vertaalde prenteboeke en kulturele identiteit soos dit in prenteboeke uitdrukking kry in ’n vertaalkonteks.

Ek sal regdeur die tesis ruim verwys na die werk van die Finse vertaalkundige en vertaler van kinderliteratuur Riitta Oittinen. Sy ontwikkel ’n kindgesentreerde vertaalteorie wat dui op die bemoeienis wat sy maak met die vraag wie kinderlesers is en hoe daar vir hierdie lesers vertaal kan word deur hulle in dialoog te ontmoet. Sy gebruik die Russiese filosoof Mikhael Bakhtin se idees oor karnavalisme en karnavalkultuur, wat sy met kinderkultuur in verband bring.

### **Hoofstuk 3: ’n Oorsig van vertaalteorieë**

My verwysing na vertaalstudies sal kortliks fokus op drie benaderings wat die term “ekwivalensie” verwerp (in soverre dit in die eng sin van die woord verwys na identiese betekenis) as ’n strewe by die vertaling van ’n teks. Hierdie denkrigtings is uiteraard almal prospektief wat beteken dat hulle meer klem plaas op die omgewing waarbinne die vertaling moet funksioneer as die omgewing waarbinne die bronteks gefunksioneer het.

Die funksionalistiese vertaalmodel, met spesifieke verwysing na die *skopos*-teorie (afgelei van die Griekse woord vir skopus of oogmerk) van Hans J. Vermeer en Christiane Nord stel die doel (*skopos*) met die vertaling voorop as bepalend vir hoe vry die bronteks vertaal sal word. Hierdie werkswyse sal uit die tesis blyk as miskien die relevantste en toepaslikste teoretiese bydrae wat vertaalstudie kan maak met



betrekking tot die ondersoek na betekenis in prentboeke.

Ander bruikbare idees sal blyk uit 'n bespreking van DTS (Descriptive Translation Studies) wat beklemtoon dat alle vertalings, om 'n spesifieke rede, 'n mate van manipulasie van die bronteks impliseer en dit beskou illustrasie by implikasie as 'n ewe legitieme herskrywing van 'n oorspronklike teks as vertaling en verwerking. Die sleutelterm *rewriting* of herskrywing, wat veral deur André Lefevere gebruik is, sal regdeur die tesis gebruik word om te verwys na die vertaling van 'n bronteks of die illustrasies daarvoor. Die illustrasies sowel as die vertaling word as 'n herskrywing van die "oorspronklike" beskou, maar die konteks sal duidelik bepaal watter een bedoel word.

Ek toon aan dat kulturele studies teenswoordig talle belangrike gesigspunte tot die vertaaldebat bydra. Talle hiervan, ook die hiërargieë, ideologieë en voorkeure wat hulle uitwys, is in die prentboekbedryf toepaslik of teenwoordig. Postkoloniale teorie en gendersensitiwiteit in die vertaalproses sal ter sprake kom. Die werk van die Italiaans-Amerikaanse vertaalkundige Edward Venuti sal uitgesonder word, veral twee vertaalstrategieë wat hy identifiseer wat verwys na kulturele identiteit soos dit in vertaling ter sprake kom. Hy argumenteer ten gunste van 'n vertaling wat die linguistiese en kulturele andersheid van die vreemde teks ten toon stel (vervreemding of *foreignization*) en nie streef na 'n vaartbelynde, deursigtige omskakeling na die kulturele waardes van die doelteks (inburgering of *domestication*) nie.

#### **Hoofstuk 4: 'n Onderzoek na betekenis in prentboeke – voorbeelde uit praktiese navorsing**

Die vyfstuks projekte wat vanweë my belangstelling en persoonlike omstandighede gekies is, het dít in gemeen dat hulle almal te make het met visuele uitdrukking in verskillende taal- of kultuurkontekste:

'n Reeks poskaarte wat ek in 2001 begin maak het tydens 'n studieverblyf by die Internasionale Jeugbiblioteek in München en steeds op gereelde basis voortsit. Die poskaarte is intuïtief gemaak in



enige medium wat voorhande was. Inhoudelik het hulle byna almal te make met my werklikheid as prenteboekillustreerder; die plekke wat besoek is en mense waarmee ek kontak gehad het. Hulle is meestal aan myself gerig, maar enkeles is aan my studieleiers gepos. Die reeks verteenwoordig onbeplande en spontane uitings of vingeroefeninge met die doel om idees en tegnieke te genereer wat ek in my formele illustrasiewerk kan gebruik.

*Die spreek met foete* (De Vos & Grobler, 2002) is 'n gepubliseerde bundel Annie M.G. Schmidt-verse wat deur Philip de Vos vertaal is. Die motivering was om Suid-Afrikaanse lesers bekend te stel aan die werk van die bekendste Nederlandse kinderskryfster wat hier grootliks onbekend is. Die illustrasies verteenwoordig vertaalde werk waar daar taamlike vryheid was met die skep van die narratief. Vir die doeleindes van hierdie bespreking en ander verwysings na die verse van Schmidt in die tesis sluit ek Bylae C in wat biografiese inligting bevat en belangrike eienskappe van haar werk uitlig. 'n Kennisname hiervan is onontbeerlik omdat dit 'n definitiewe karakteristiek indra in die lees van *Die spreek met foete* en 'n *Annie M.G. Schmidt-ABC* as intertekstuele konstruksies.<sup>7</sup>

*Net één slukkie, Padda* (Grobler, 2002) is 'n gepubliseerde prenteboek wat ek geskryf het in opdrag van Lemniscaat, 'n Nederlandse uitgewery. Dit is 'n herskrywing van 'n Australiese Aborigenevolksverhaal in 'n Afrika-konteks. Die boek verteenwoordig daardie deel van my werklikheid as illustreerder wat rekening moet hou met die verwagtings van die uitgewer en die verskillende lesers (Nederlands én Suid-Afrikaans) op wie dit gemik word. Kompromieë is dienooreenkomstig met die illustrasies aangegaan.

---

7 Oor Schmidt se werk skryf Truusje Vrooland Löb, Nederlandse biblioteekkundige en resensent van prenteboeke: "In 1950 verscheen *Het Fluitketelje en andere versjes* en dat was het begin van háár invloed op de bevrijding van zowel het Nederlandse kind, de vrouw en de taal uit een keurslyf van brave burgerlikheid" (1987: 34). Schmidt se verse is meestal stuitig en humoristies, byna vergelykbaar met wat in die Angel-Saksiese literêre omgewing onder *nonsense verse* verstaan word. Verder is hulle dikwels ondermynend en daag hulle graag die gesag van die owerheid, kerk, ouerhuis, skool – kortom, kleinburgerlike norme – uit.



'n *Interaktiewe illustrasie* is deels driedimensioneel en is uit sink en magnete gemaak. 'n Vers van Schmidt is as vertrekpunt gebruik in 'n werk wat funksioneer as 'n manipuleerbare illustrasie met 'n oop einde. Dit word aangebied as 'n alternatief vir die kontemporêre Westerse narratiewe tradisie wat in boeke neerslag vind deurdat dit 'n brug bou na die orale tradisie van die Afrika-narratief. Dit is 'n eksperiment en poog nie om noodwendig bemerkbaar te wees nie.

'n *Annie M.G. Schmidt-ABC* is 'n reeks van 26 illustrasies van Schmidt-verse wat as 'n alfabetboek aangebied word, maar terselfdertyd ook die genre ondermyn. Die dinamiek word ondersoek wat tussen woord en beeld bestaan wanneer die vers self ondermyn word tot so 'n mate dat die betekenis wat die illustrasies na die tekstualiteit bring, grense oorskry van wat normaalweg vir prentboeke en ABC-boeke gangbaar sou wees. Die sogenaamde onpubliseerbaarheid van die "boek" sal dus 'n bepaalde benadering tot die lees van die illustrasies meebring. Die onpubliseerbaarheid hang saam met die ongemaklike skaal, ondermynende en oneerbiedige trant van die illustrasies in 'n prentboekkonteks en die moeilik leesbare teks.

Hierdie ondersoek wat verwys na my persoonlike omstandighede as illustreerder is relevant aangesien dit tot 'n sekere mate ook die omstandighede is waarbinne die meeste Suid-Afrikaanse prentboekillustreerders werk. Vanselfsprekend maak ek nie hiermee aanspraak daarop dat my besluitneming of werkswyse ooreenstem met dié van ander Suid-Afrikaanse illustreerders nie. Die persoonlike benadering waarmee hierdie studie gedoen word, hou die voordeel in dat dit veral ten opsigte van die publikasieproses inligting meedeel wat bepalende belang het vir betekenis, maar wat selde van sekondêre bronne gekry kan word. Biografiese en professionele besonderhede oor die outeur, vertaler en illustreerder en inligting oor die publikasieproses kan beskou word as betekenisvolle tekste wat saampraat in die wyer intertekstuele konteks van die prentboek. 'n Vertaalteoretiese perspektief lei 'n mens juis daartoe om die implikasies wat die produksieproses en literêre omgewing op prentboekillustrasies het, te ondersoek.

Die persoonlike aard van die onderwerp gee aanleiding tot my verwysing na myself in die eerste persoon en nie in die derde persoon nie. Ek sal om dieselfde rede ook nie op 'n geforseerde manier van die passiewe rede gebruik maak soos dikwels verwag word met nagraadse studie nie. Die gemak waarmee die teorie van intertekstualiteit omgaan met 'n legio bronne, veelvuldige (dikwels onnaspeurbare) oorspronge van betekenis – outeurs binne die outeur – laat 'n afstandelikheid in skryfstyl in die konteks van hierdie tesis oneg en onvanpas voorkom. Die outeur (ook van 'n tesis) is nie outonoom nie en finaliseer nie die betekenis van sy teks nie, maar is ewe min onsigbaar.<sup>8</sup>

### Samevatting

Die belangrikste afleiding wat ek uit hierdie studie sal maak, is dat 'n netwerk van tekste na alle waarskynlikheid inspeel op die effek wat die prenteboekillustrasie in 'n vertaalkonteks sal hê. Dat illustrasies miskien meer of minder gesofistikeerd, dekoratief of grensverskuiwend, repeterend, interpreterend of innoverend is verander nie aan die feit dat hulle betekenis dra nie – dat hulle iets kommunikeer nie. Die formele, inhoudelike en kontekstuele faktore van prenteboeke dra betekenis. Hierdie betekenis funksioneer (dikwels) verskillend in verskillende kulture.

Die studie sal bevind dat die publikasie (as teks in die breë sin van die woord) in totaliteit betekenis dra. Die produksie- en bemerkingsvoorskrifte en die literêre omgewing waarin die publikasie funksioneer het 'n invloed op die vorm wat die werk sal aanneem en die inhoude wat dit sal kommunikeer.

Bogenoemde gevolgtrekkings hang nou saam met die feit dat illustrasie in baie opsigte gelyk te stel is aan vertaling. In vertaalteoretiese terme

---

8 Venuti (sien hoofstuk 3.2.3.3) gebruik die term *onsigbaarheid* om te verwys na die mindere rol wat vertalers het, deurdat hulle só in ooreenstemming met die doeltaal se kulturele waardes moet vertaal dat dit lyk asof die vertaling eintlik 'n oorspronklike is. Hierdie gesigloosheid wat van die herskrywer verwag word, ontken die aandeel van die herskrywer in die skep van 'n nuwe teks en kan maklik ideologies gemotiveer wees.



is albei as herskrywings ewe legitieme weergawes van die “oorspronklike” of die bronteks. Na my wete is ’n ondersoek na prenteboekillustrasie vanuit die breë perspektief van vertaalstudie oorspronklik in die sin dat dit kyk na die invalshoek van die illustreerder van ’n teks. Bestaande kinderliterêre navorsing skryf hoofsaaklik vanuit die perspektief van die herskrywers (of vertalers) en die oog wat hulle moet hou op die illustrasies van die bronteks.

Ek sal verder aantoon hoe vertaling (en dus illustrasie) ook ’n verandering van kode impliseer. ’n Ander kode benader (of interpreteer en weerspreek) die kode van die geskrewe woord en ’n nuwe kode kom tot stand. Hierdie kodeverandering verwys na die estetiese proses.

Naas die magdom tekste wat betekenis skep, neem illustreerders natuurlik ook bewustelik besluite (vanuit en binne die tekste). Oor watter bydrae ’n mens wíl maak tot die prenteboekcultuur in ’n multikulturele samelewing, kan tot ’n mate bewustelik besluit word. Hierdie studie sal aantoon dat ek my Europese herkoms nie kan of wíl weer uit my werk nie. My konteks is egter ’n multikulturele Suid-Afrika en hierdie feit word wel in my werk geakkommodeer.

’n Totaal nuwe en onafhanklike milieu kan nooit uit die niet geskep word nie en vorige merke op die palimpses sal altyd daar sit. Deur hierdie studie te posisioneer binne die navorsingsomgewings van vertaalstudies, beeldende kuns en kinderliteratuur (afgesien van die netwerk van ander dissiplines en diskoerse wat minder sigbaar, maar wél teenwoordig, mag wees) probeer ek kennis neem van die effek wat elke dissipline op prenteboeke het. Ek probeer om ’n bydrae te lewer tot ’n groter bewussyn daarvan dat prenteboeke komplekse betekenisstrukture is – veral wanneer meer kulture ter sprake is. Ek hoop dat hierdie studie sodoende ook aanleiding kan gee tot navorsingsidees in die vertaalwetenskap, letterkunde en beeldende kuns.



## **'N ALGEMENE ORIËTERING VAN DIE STUDIE TEN OPSIGTE VAN DIE WYER VELD WAARBINNE DIE PRENTEBOEK FIGUREER**

Hoewel hierdie ondersoek fokus op vertaling tussen Afrikaans en Nederlands, word dit gedoen binne die wyer raamwerk van die Suid-Afrikaanse kinderliteratuur. Die studievervalde van die vertaalwetenskap en die prenteboek is ter sake.

### **Vertaling en kinderliteratuur in Suid-Afrika**

Professionele illustreerders van prenteboeke in Suid-Afrika bevind hulle in 'n posisie waarin daar bewustelik en in diepte kennis geneem moet word van vertaalpraktyk en die beginsels waarin die praktyk gefundeer is. Die rede hiervoor lê in die algemene stand van kinderliteratuur in die land en dié van prenteboeke in die besonder. Die Suid-Afrikaanse prenteboekindustrie<sup>9</sup> het uit die oogpunt van kwantitatiewe produksie teen die eeuwending waarskynlik 'n laagtepunt bereik.<sup>10</sup>

Enkele redes kan aangebied word vir hierdie onbekostigbaarheid van 'n uitgebreide prentboekbedryf:

- Sedert 1994 was daar van owerheidskant 'n radikale terugsnoui van die provinsiale biblioteeksubsidie. Biblioteke was tradisioneel by verre die grootste aankopers van

---

9 Die term *Prenteboek* in die Suid-Afrikaanse konteks behoort gekwalifiseer te word. Die opvoedkundige uitgewerye (byvoorbeeld Maskew-Miller-Longman, Juta en Oxford University Press) het wel almal 'n duisternis prenteboeke in die sogenaamde addisionele leesreeks gepubliseer met 'n uitgesproke pedagogiese vertrekpunt. Die fokus is dikwels meer op ideologiese as artistieke vereistes en so verkry hulle dus 'n eiesoortige karakter. Met hierdie studie sal ek egter fokus op prenteboeke wat uitgegee word deur die handvol kommersiële uitgewers wat hulle met prenteboeke bemoei.

10 Van 1970 tot 1974 is 837 kinderboeke in Suid-Afrika uitgegee waarvan 569 vertalings was. In die negentigerjare verander die situasie radikaal en volgens die Bloemfonteinse Openbare Biblioteek is daar van 1994 tot 1997 net 228 titels uitgegee. In 1998 publiseer Tafelberg, waarskynlik die grootste uitgewer van kinderboeke, maar 15 titels en Garamond 18 (Haumann, 1999: 17-18).

prenteboeke

- Die swak Suid-Afrikaanse wisselkoers
- Hoë boekpryse
- 'n (Moeilik kwantifiseerbare) gebrek aan 'n leeskultuur in die land. 'n Koopkultuur van kinderliteratuur bestaan uiteraard selfs nog minder<sup>11</sup>
- Die gekompliseerde samestelling van die potensiële mark: Suid-Afrikaanse kinders praat elf verskillende moedertale.

Vertaalde boeke maak 'n taamlike deel van die Suid-Afrikaanse prenteboekaanbod uit en word uiteraard deur hierdie stand van sake geraak. Die rede vir 'n relatief groot persentasie vertaalde werk in die korpus hou verband met bepaalde voordele wat opgesluit is in die oornam van boeke uit ander kulture:

- Binne die Suid-Afrikaanse konteks is die gebrek aan geskikte tekste in bepaalde tale een van die primêre redes waarom vertaal word. Dit is by uitnemendheid die geval by inheemse Afrika-tale, Afrikaans uitgesluit<sup>12</sup>
- Wêreldliteratuur word vir 'n ander leser as die oorspronklike doelleser ontsluit. Dit is byvoorbeeld ondenkbaar dat *Pinocchio* nooit buite Italië of *Heidi* buite Duitssprekende lande gelees sou word nie
- Transkulturele kontak hou potensieel besondere geleentheid in tot verruiming van 'n ontwikkelende kind se persepsies oor ander mense<sup>13</sup>
- 'n Heropname van gedeelte Europese kultuurerfenis word weer moontlik. Tydens die apartheidsjare het wit Afrikaanssprekendes tot 'n mate verwyderd geraak van

---

11 Thomas van der Walt, hoof van die Eenheid vir Navorsing in Kinderliteratuur van Unisa, sê minder as 5% van die bevolking koop enigsins kinderboeke (1997: 109).

12 Volgens professor Johannes Lenake, professor in Afrikatale by Unisa, het daar behalwe 'n sesstuks leesreeks teen 1996 geen ander kinderboeke – buiten vertalings – in inheemse Afrika-tale verskyn nie (1996: vol. 3: 107).

13 Leena Maissen, tot 2002 die direkteur van IBBY (International Board of Books for Young People), sê: "Children's books are one of the most efficient means to sow the seeds of humanity, tolerance and international understanding" (Maissen, 1988: 21).



Nederlands – die taal van die eerste Europese koloniseerders van die Kaap die Goeie Hoop – wat grootliks die basis vorm van die Afrikaanse taal. Nederland het, vanuit Wes-Europese geledere, waarskynlik van die felste kritiek teen die apartheidsbewind (en indirek teen wit Afrikaanssprekendes) gelewer.

Manana Nhlanhla<sup>14</sup> skryf (1988: 162) dat verskillende “rassegroepe”<sup>15</sup> gekarakteriseer word deur verskillende milieus en linguistiese erfenisse, met die gevolg dat ons byvoorbeeld kan praat van ’n inheemse Afrikaanse literatuur, inheemse swart literatuur en inheemse Indiese literatuur. Hierdie literêre diversiteit is die resultaat van segregasie en ’n verskil in leefomstandighede. Outeurs se skryfwerk is gebaseer op die deel van Suid-Afrika wat bekend is aan hulle – en dikwels onbekend aan ander “rasse”. Hierdie situasie het gaandeweg verander, veral ná 1994. Talle boeke, geskep vanuit een kulturele omgewing met tematiese materiaal van ’n ander kulturele omgewing as onderwerp, het die lig gesien.<sup>16</sup> Heelparty hiervan het in Afrikaans, Engels en ’n inheemse swart taal tegelyk verskyn.

Kultuurspesifieke fokusse sal waarskynlik vir ’n tyd lank steeds ’n behoefte bly. Nhlanhla (1988: 164) sê vertaalde boeke het natuurlik beperkings en kan nooit volwaardige substitute wees wat dieselfde kulturele ondertone en waardes so duidelik oordra as ’n narratief wat in die leser se moedertaal verskyn het nie.

Vyftien jaar het verloop en demokratiserings- en integrasieprosesse het op verskeie terreine plaasgevind sedert Nhlanhla se uitspraak. Volgens

---

14 Manana Nhlanhla is ’n dosent in Biblioteekkunde aan die Universiteit van Zoeloeland.

15 Haar gebruik van die term “ras” was waarskynlik teen 1988 gangbaar wanneer daar van etniese verskeidenheid gepraat is.

16 Enkele voorbeelde is Niki Daly (1985) se *Not so fast, Songololo*, Fiona Moodie (1996) se *Nabulela*, D. Stewart (1996) se *The Gift of the Sun* geïllustreer deur Jude Daly en M. Kantey (1987) se *Some of us are leopards, some of us are lions* geïllustreer deur Nelda Vermaak. Die milieus waarbinne hierdie narratiewe hulle afspeel, wissel van ’n geïntegreerde samelewing tot swart kontemporêre stedelike omgewings of volksvertellings in swart landelike omgewings.

Thomas van der Walt (1997: 109) is sommige uitgewers van mening dat die multikulturele kwessie iets van die verlede is en dat swart kinders dikwels nie geïnteresseerd is in boeke wat spesifiek oor swart kinders handel nie.

Ten spyte van 'n oënskynlik meer geïntegreerde leesbehoefte onder Suid-Afrikaanse kinderlesers, sal meer as een sogenaamde kinderliteratuur waarskynlik vir 'n tyd lank bly bestaan – gegewe die feit dat daar elf amptelike tale in Suid-Afrika erken word. En waar grense en behoeftes binne die literatuur, soos in ander dissiplines en omgewings van die samelewing, gaandeweg vervaag, sal dit gereflekteer moet word deur sekere korrektiewe in die illustrasies van prentboeke.

Hoewel voorkeur aan inheemse werk gegee word, is vertaling en koproduksie 'n realiteit vir Suid-Afrikaanse illustreerders. Die multikulturele Suid-Afrikaanse werkomgewing wat vereis dat illustrasiewerk oor taal- en kultuurgrense heen moet reis, definieer die Suid-Afrikaanse illustreerder se taak ook as dié van “visuele vertaler of interpreteerder”.

Hoewel die multikulturele mark 'n groot behoefte aan prentboeke het, kan weinig illustreerders as *bona fide* prentboekillustreerders in Suid-Afrika 'n bestaan maak. Die internasionale prentboekmark is dus ook in illustreerders se visier; eweneens 'n feit wat transkulturele visuele kommunikasie vereis.

Sekere tekste, byvoorbeeld die Nederlandse werk van Annie M.G. Schmidt, sal waarskynlik slegs in Afrikaans vertaal word – juis vanweë die historiese kulturele bande en die hernieude belangstelling wat in die Afrikaanse en Nederlandse taalomgewings onderling bestaan.

### **Kontemporêre vertaalteorie**

Volgens Theo Hermans<sup>17</sup> (1994: 10) is daar in die laaste paar dekades belangstelling in vertaalstudie van mense met verskillende



agtergronde: “They include literary theorists and historians, but also, for example, anthropologists, information theorists, semioticians and philosophers – from Davidson to Derrida.” Dit was egter nie altyd so nie en die dissipline kon nog nooit heeltemal sy slegte selfbeeld en twyfelagtige fundering afskud waarmee dit in die middel van die vorige eeu as studieveld ontwikkel het nie. Hy verwys onder meer na die gebrek aan uitgebreide historiese navorsing hieroor. Ander wetenskappe (te wete die letterkunde) sien volgens Hermans (1994: 11) dikwels daarop neer omdat vertalings as tweedehandse produkte beskou word. Die dosente by vertaalskole en in akademiese departemente het dan ook gewoonlik uit linguistieke omgewings gekom.

Sedert vertaalstudie in die 1960's 'n selfstandige dissipline geword het, was veral drie modelle invloedryk: die linguistiese skool, die teks-linguistiese skool en die funksionalistiese beweging.<sup>18</sup>

Die eersgenoemde twee benaderings kan as retrospektief beskryf word in die sin dat hulle perspektief terugskouend op die brontaal is. Hulle is onderskeidelik outeur- en teksgeoriënteerd en strewe daarna om met die vertaling 'n ekwivalensie met die oorspronklike geskrif te bereik.

Hierteenoor is die funksionalistiese skool prospektief of vooruitskouend op die doeltaalleser, of ontvanger, van die vertaalde boodskap gerig. Die uitgangspunt hier is dat ekwivalensie nooit heeltemaal haalbaar is nie omdat, volgens Basil Hatim (Schäffner, 2000: 34), alleen tekste vertaal kan word, nooit woorde nie. Tekste impliseer dan hele boodskappe wat binne 'n konteks ontstaan het en binne 'n konteks moet funksioneer nadat dit vertaal is.

Die uitgangspunt van die funksionalistiese vertaalmodel is dat daar met die vertaalproses in die eerste plek lojaliteit verskuldig is aan die opdrag tot of die oogmerk met die vertaling. Die doel, teiken of oogmerk

---

17 Theo Hermans is 'n vertaalkundige aan die University College, Londen.

18 Die belangrikste eksponente van die linguistiese skool was Nida, Newmark en Wills. Onder die tekslinguiste figureer Neubert, Hatim en Mason as die belangrikste terwyl veral Vermeer, Nord en Reiss die funksionalistiese model sou vestig.



(*skopos*) met 'n vertaling is allerbelangrik – so belangrik dat dit nie noodwendig ooreen hoef te stem met die doel van die bronteks nie. Die opdrag bevat inligting oor die teikenleser, die doel met die vertaling en die medium waarmee gewerk word (Schäffner 2000: 36).

Kleiner, maar uiters relevant in 'n postmodernistiese milieu is die skole van DTS (Descriptive Translation Studies) en die sogenaamde kulturele studies. Hiervolgens word vertaalstudie beskryf as semioties- of sisteemgeoriënteerd (in teenstelling met die linguistiese oriëntasie van tradisionele vertaalstudie). Die politiese, sosiale en kulturele konteks waarbinne die vertaling gedoen word, word in ag geneem en hierdie bewegings is intens bewus van die spanning tussen die bronkultuur en die doelkultuur en die magstrukture wat onderliggend daaraan is. Kulturele studies (veral Lawrence Venuti) argumenteer ten gunste van 'n sigbare vertaalproses waarin die vertaler se hand en die kulturele “vreemdheid” van die vertaalde werk duidelik mag blyk.

### **Teoretiese studie oor die prenteboek**

Die wyer studieveld van prenteboeke waarbinne hierdie tesis geskryf word, is kompleks. Volgens Jens Thiele<sup>19</sup> (2000: 16) is daar 'n lang en lompe tou belanghebbendes betrokke by die kinderboek. Almal van hulle het voorskrifte, behoeftes en beslissings oor die estetika van prenteboeke. Hierdie estetiese, ekonomiese, pedagogiese en pragmatiese filters en markeerders-van-die-pas tussen die produksie (illustreerders, outeurs, uitgewers), verspreiding (verteenwoordigers, boekhandelaars) en resepsie (kopers, kritici en tussengangers) het dikwels tot gevolg dat 'n reeds bekende en oorbodige produk by die kinderleser aankom. 'n Produk, sê Thiele, wat vanuit 'n nuutskeppende, kunssinnige perspektief, maar dikwels maer en yl is. Met “Der Markt regelt das ästhetische Angebot” (Thiele, 2000: 16) (Die mark bepaal die estetiese aanbieding [my vertaling]), beskryf hy die houvas wat finansiële oorwegings op die voorkoms van prenteboeke het.

Ook wat 'n teoretiese begronding van die prenteboek betref, is daar

---

19 Jens Thiele is 'n teoretikus van kinderliteratuur aan die Universiteit van Oldenburg, Duitsland.



heelwat belanghebbers uit meer as een akademiese dissipline. Vanuit die pedagogiek, letterkunde, kinderpsigologie en beeldende kuns is pogings aangewend wat, hoewel almal die woord-beeldspanning in een of ander mate as uitgangspunt neem, elk iets reflekteer van die belang van die betrokke wetenskap. Waarskynlik as gevolg van die talle tweedehandse belanghebbers het sterk, bevredigende teorieë vir 'n kritiese beskouing van prentboeke nog nooit uitgestaan nie, aldus Barbara Kiefer (1995: 116). Prentboeke is die afgelope eeu meestal geklassifiseer as kinderliteratuur en word eerder deur literêre as kunskritici geanaliseer. Aan die ander kant word prentboekillustrasies soms gekategoriseer met terminologie (byvoorbeeld impressionisme, naturalisme en surrealisme) wat tuishoort in die kunsgeskiedenis (Kiefer, 1995: 116).

Volgens David Lewis dui die verskeidenheid metafore waarmee prentboekteoretici probeer om die wisselwerking tussen beeld en woord vas te vang daarop dat navorsing op hierdie terrein nog in die kinderskoene is:

William Moebius . . . plunders the language of geophysics to come up with a plate techtonics of pictures and words. Philip Pullman and Allan Ahlberg . . . employed related analogies drawn from music – *counterpoint* . . . and *antiphonal* . . . J. Hillis Miller . . . speaks of *interference* in the sense of different wavelengths of light merging to create new patterns; Perry Nodelman resorts to the literary trope of *irony* and Margaret Meek uses a physical analogy, of words being *pulled* through the pictures.

(Lewis soos aangehaal in O'Sullivan, 2000: 277.)

Semiotiese teorie (in die besonder dié van Moebius en dikwels ook Nodelman) word wel gereeld as bruikbare teorieë vir 'n kritiese beskouing van prentboeke voorgehou. Hiervolgens kan 'n prentboek beskou word as 'n komplekse geheel waarin die beelde en woorde hul afsonderlike maar ook gesamentlike kodes en tekens besit (Thiele, 2000: 37).

Thiele (2000: 36-37) lys 'n aantal interessante benaderings tot prentboeke – byvoorbeeld 'n *literaturästhetischen* (literatuur-estetiese) met 'n didaktiese uitgangspunt en 'n *literarisch-bildnerische* (literêre

beeldende) uitgangspunt wat meer gemoeid is met die estetiese struktuur van die prenteboek as met die reseptor (die kind). Hy meld ook die *erzähldramaturgische* (verteldramaturgiese) uitgangspunt wat kyk na die ooreenkomste tussen die prenteboek en kunsvorme soos teater en film en 'n *künstlerisch-biographischen* (kunssinnig-biografiese) perspektief wat fokus op die eenheid tussen die kunstenaar en sy werk. Thiele maak eklekties van hierdie metodes gebruik soos wat die aard van die boek bepaal.

Ten slotte kon dit te midde van 'n postmoderne tydgees nie anders as dat daar gaandeweg meer prenteboeke verskyn wat getuig van 'n subjektiewe, relativistiese wêreld vol teenstrydigheid nie. Algaande duik daar ook onder prenteboeke 'n speelsheid met konvensies op, word kodes ontwig, word daar selfbewus met die skryf- en/of illustrasieproses omgegaan en word lesers tot deelname gedwing deur byvoorbeeld oop eindes of multigelaagde narratiewe wat ontsyfer moet word.<sup>20</sup>

---

20 Voorbeelde van sogenaamde postmodernistiese prenteboeke: Bertrand, F. 1999. *Gardez la culotte*. Rodez: Éditions Du Rouergue; Dayre, V. (illustrasies deur Erlbruch, W.) 1996. *L'Ogresse en Pleurs*. Toulouse: Éditions MILAN; Oeser, W. 1997. *Bertas Boote*. Wuppertal: PeterHammer; Tan, S. 2000. *The lost thing*. Victoria: Thomas C.Loethian.



## HOOFSTUK 1: DIE AARD VAN PRENTEBOEKE

---

**Mais hélas! qui ne sait que ces Loups douxereux, / De tous les Loups  
sont les plus dangereux.<sup>1</sup>**

“A picture book is a text, illustrations, total design; an item of manufacture and commercial product; a social, cultural, historical document; and foremost, an experience for a child.” Bader (soos aangehaal in Oittinen, 2003: 6) se definisie betrek ’n prenteboek onmiddellik by die konsep van intertekstualiteit. Indien al hierdie terreine, genres en dissiplines in herinnering geroep word wanneer ’n prenteboek oopgeslaan word, is daar inderdaad sprake van ’n omvangryke objek van ondersoek. As ’n mens hierbenewens in ag neem dat die onderwerp van hierdie ondersoek, die leser, self geen onskuldige is wat van elders of van buite na tekste kyk nie<sup>2</sup>, kan die ondersoek na dít wat gekommunikeer word selfs as kompleks beskryf word.

In ’n studie van hierdie aard sal die opvatting wat ’n mens het van wat prenteboeke is – hetsy ’n vrye spel van simbole, ’n skrywe in wisselwerking met ’n herskrywing daarvan of by uitstek ’n dinamiese woord-beeldverhouding – ’n mens se benadering daartoe beïnvloed. In hoofstuk 2 en 3 sal na die teorie van sulke benaderings gekyk word. In hierdie hoofstuk kom die byna skisofreniese geaardheid<sup>3</sup> en die swak selfbeeld<sup>4</sup> van die genre as ’n akademiese dissipline ter sprake.

---

1 Die moraaltjie wat Perrault aan die einde van sy weergawe van die Rooikappie-verhaal ingesluit het, lui in Engels: “But alas, who does not know that sweetish wolves are most dangerous of all wolves” (Shavit, 1986: 14).

2 “The I that approaches the text is itself already a plurality of other texts, of infinite or, more precisely, lost codes (whose origins are lost)” (Roland Barthes soos aangehaal in Culler, 1981: 102).

3 Volgens Jens Thiele (2000: 17) is die prenteboeke ’n raakpunt tussen die kind, die handel en kuns/kultuur. ’n Magdom akademiese dissiplines het inspraak daarin: die psigologie, pedagogie kunspedagogie, inligtingkunde, beeldende kuns, letterkunde en mediakunde.

'n Beknopte oorsig van die geskiedenis van prenteboeke sal die houvas wat die opvoedkunde as akademiese dissipline op prenteboeke het, illustreer. Tog is die opvoedkunde nie by magte om alleen 'n bevredigende akademiese tuiste vir die genre te skep nie. Dit sal blyk dat helaas geen akademiese omgewing sonder meer verantwoordelikheid daarvoor aanvaar nie en dat 'n ondersoek na betekenis in prenteboeke waarskynlik in wese nie anders kan as om interdisiplinêr te wees nie.

Daar sal, deur verwysing na die historiese en sosiaal-kulturele omgewings waarin prenteboeke figureer, getoon word dat daar sekerlik leemtes is by interpretasies wat die tekens van die teks (illustrasies is uiteraard ook teks) geïsoleerd van die historiese konteks lees. Geen interpretasie, of dit nou strukturalisties, psigologies, filosofies, semioties of moreel van aard is, kan veronderstel dat dit op tydlose betekenis kan aanspraak maak nie (Johan Degenaar<sup>5</sup>, 1988: 16). Net so, behoort 'n historiese beskouing in isolasie eweneens nie as die laaste woord oor die betekenis van 'n teks gesien te word nie. Jonathan Culler (1981: 57) sê in *The pursuit of signs* oor so 'n historiese "lees" van 'n "teks":

Though the theory suggests there is no original meaning since meaning is a function of an ongoing process of question and answer, the very process of historical research, with its emphasis on the recovery of something that has been covered over by time, may tempt the investigator to believe that he is in fact en route to discovering the work's true meaning.

Degenaar sê in sy artikel *Understanding Little Red Riding Hood* (1988: 14) (in Bylae B) dat verskillende weergawes en interpretasies van ('n) die verhaal in der waarheid produksies van die verhaal self in verskillende stadiums van die geskiedenis is. Hierdie produksies het 'n

---

4 (Voetnoot 4 verwys na vorige bladsy.) (Zohar Shavit (1986: 33) meen kinderliteratuur beklee 'n minderwaardige posisie in kultuur as 'n geheel en in die literêre polisteem in die besonder. Volgens die sosiale sielkunde is daar 'n noue verband tussen sosiale status en selfbeeld. Shavit doseer in Vergelykende Letterkunde aan die Universiteit van Tel Aviv.

5 Johan Degenaar was professor in die Politieke Filosofie aan die Universiteit van Stellenbosch.



ideologiese en 'n politiese dimensie wat blyk uit die manier waarop mense met mag hulle opvattinge aan ander kan oordra (of opdring). Stories, storievertelling en interpretasie kan nie van hulle ideologiese en politiese betrokkenheid wegkom nie.

In die derde hoofstuk van hierdie tesis wat oor vertaalteorie handel, word magsverhoudings en ideologie – ook op dié terreine wat nie dikwels uit die oogpunt van prenteboeke onder 'n vergrootglas kom nie soos die literêre, kommersiële en politieke milieu van die boek – uitvoeriger bespreek. In hierdie hoofstuk word wel reeds kortliks na die ideologiese en magstrukture van die literêre omgewing en die opvoedkunde verwys.

Ter wille van 'n duideliker omskrywing van die prenteboek as objek van ondersoek, word formele aspekte daarvan wat ook betekenis kommunikeer, bespreek. Die fisiese en psigofisiese eienskappe van prenteboeke – die sogenaamde buitetekstuele eienskappe soos ontwerp, kleur, papierkeuse en vele meer, word oorsigtelik genoem. Hierdie eienskappe kry binne die woord-beeldverhouding in die prenteboek betekenis. Die woord-beeldverhouding word meestal as vertrekpunt gebruik om die genre te omskryf of om dit te vergelyk met ander genres. Daar sal kortliks verwys word na die manier waarop verskillende teoretici hierdie verhouding sien.

Hierdie hoofstuk handel dus oor 'n beskrywing van prenteboeke in die algemeen voordat die fokus in die daaropvolgende dele van die studie vernou om die invloed van 'n vertaalsituasie op die genre te ondersoek.

## **1.1 ENKELE EIENSKAPPE VAN PRENTEBOEKE**

### **1.1.1 'n Omskrywing van die genre**

*Prenteboeke* se aard in vergelyking met boeke sonder prente spreek vanself, maar in verhouding tot *geïllustreerde kinderboeke* word dit dikwels duideliker omskryf. Dietrich Grünewald (soos aangehaal in Halbey, 1997: 149) definieer *prenteboeke* as boeke wat primêr kwantitatief en kwalitatief deur die prent (beeld) bepaal word en



waarin die teks (woord) nie outonoom optree nie maar saam met die beeld 'n onlosmaaklike funksionele eenheid bou. In *geïllustreerde kinderboeke* daarenteen is daar gewoonlik veel minder illustrasies en belangriker nog, speel hulle dikwels 'n minder bepalende rol in die sin dat dit die narratief slegs tot 'n beperkte mate stuur of beïnvloed. Hulle bevestig in hierdie geval hoofsaaklik die inhoud van die woorde en tree dikwels meer dekoratief op. Geïllustreerde poësie vir kinders kan byvoorbeeld alleen 'n prentboek wees indien daar soveel illustrasies (of ten minste een allesomvattende, komplekse illustrasie) is dat hulle 'n vertelling (wat reeds 'n volledige konstruksie is – die gedig) kan help bepaal. Daar sal onder meer veel meer as een illustrasie móét wees voordat die visuele op 'n ironiserende manier met die hele geskrewe teks in gesprek kan tree. Joseph Schwarcz<sup>6</sup> (1982: 11) meen wanneer 'n boek ses tot tien illustrasies bevat, kan die illustrasies begin om 'n invloed te hê op die effek van die boek. Dan skep dit 'n kontinuum deur herhaaldelik, byvoorbeeld deur middel van tegniek en vormgewing, 'n karakter of situasie op 'n bepaalde manier of in 'n bepaalde ontwikkeling uit te beeld. Só is daar ook voldoende geleentheid om sekere gebeure te beklemtoon en daardeur betekenis te skep.

*Net één slukkie, Padda* (Grobler, 2002) is 'n prentboek (figuur 28-37) terwyl *Die spree met foete* (Schmidt & Grobler, 2002) 'n geïllustreerde kinderverseboek genoem kan word (figuur 1-18). Hoewel die illustrasie vir elke vers in laasgenoemde 'n bydrae kan lewer tot 'n bepaalde aspek van die narratief en die interpretasie daarvan sekerlik kan beïnvloed, kan dit waarskynlik nie so volledig wees as by 'n prentboek in die algemene sin van die woord nie. *Bello* (figuur 11) in *Die spree met foete* wys dat die onderskeid nie so eenvoudig is nie, want die narratief word wel tot 'n groot mate deur die teks sowel as illustrasies sáám gekommunikeer.

Robert Bator (1983: 149) haal Uri Shulevitz aan wat sê dat dit nie die aantal illustrasies is nie, maar die funksie van die kuns, wat 'n

---

6 Joseph Schwarcz was professor in Opvoedkunde aan die Universiteit van Haifa, Israel, en is bekend as navorser in visuele kommunikasie en kunsonderig.



prenteboek skep: “Here illustrations take the place of words to set up a contrapuntal relationship with the text.” Brian Alderson stel weer voor dat geen enkele definisie voldoende sal wees nie omdat prenteboeke ooreenkomste toon selfs met die genregroeperings van nie-fiksie en biografie (Bator, 1983: 149).

Riitta Oittinen<sup>7</sup> (2003: 6) verkies om die onderskeid tussen storieboeke vir kinders en prenteboeke minder rigied te hanteer. Sy doen dit onder meer omdat die sogenaamde postmoderne prenteboek divers is: kanons en grense vervaag en mengvorme, parodie en *pastiche* is aan die orde van die dag.

Oittinen praat van *iconotexts* wanneer sy prenteboeke definieer as “ . . . unities formed by words, images and effects which have a language of their own. In picture books, there is interaction between two semiotic systems, one verbal and the other visual” (Oittinen, 2001: 1). Hiervolgens is die geheel meer as die som van die dele.

Perry Nodelman<sup>8</sup> wys veral op die uniekheid van hierdie verbale of visuele kommunikasie ten opsigte van ’n ooraanbod van ander verbale of visuele kommunikasie. Hy meen die visuele in ’n prenteboek is daar om ’n narratief te help vertel en nie suiwer om die estetiese sintuie te prikkel nie:

“ . . . as depictions of single, incomplete actions, moments of disruption and chaos, the individual pictures in picture books rarely possess the harmonious balance we believe ought to exist and seek out in other forms of visual art.” (Nodelman, 1988: viii).

Joseph Schwarcz beskryf prenteboeke as besonders omdat dit een van

---

7 Riitta Oittinen is ’n vertaalteoretikus en senior dosent in moderne tale aan die Universiteit van Tampere, Finland, en ook vertaler en illustreerder. Die drie vaktysktifte (*META*, *Perspectives: studies in translatology* en *Compar(a)ison*) waarin haar artikels opgeneem is, is nie in Suid-Afrika beskikbaar nie. Sy het dit wel elektronies aan my beskikbaar gestel en ek gebruik dus ’n MS Word bladsynommer in plaas van die konvensionele verwysingsmetode.

8 Perry Nodelman is ’n professor in Engels aan die Universiteit van Winnipeg, Kanada.



min kunsvorms is wat estetiese boodskappe skep spesifiek met kinders in gedagte. Prentboeke kommunikeer dikwels deur hulle inhoud en struktuur dat hulle kinderlesers van die dwangbuis van die realiteit wil bevry: “. . . there exist these illusory ways of breaking away, temporarily, from habitual settings; that there are dreams which may make one a little wiser or satisfied or curious or sad or just arouse a smile . . .” (Schwarcz, 1982: 170). Hulle is juis belangrik vir kinders se estetiese ontwikkeling omdat hulle onsistematies hulle invloed uitoefen. Nie lees-ure (soos in die geval van teksboeke) nie, maar behoefte en voorkeur laat ’n kind ’n prentboek lees, en soos dit die geval met kuns is, beïnvloed dit die kyker-leser onbewustelik. Die feit dat goeie prentboeke “oop” is vir vry interpretasie bevestig die estetiese geaardheid daarvan.

Schwarcz (1982: 171) beklemtoon twee aspekte oor die aard van estetiese persepsie. Die eerste is dat die estetiese stimulus hoofsaaklik aandag trek deur ’n emosionele aanspraak wat dan gevolg word deur ’n poging om te verstaan wat dit inhou en beteken. Die tweede punt is dat daar ’n verskil is tussen ’n objek bekyk omdat dit waarde in sigself het (*pure seeing*) en assosiatiewe kyk met ’n nuttigheidsoogmerk. Johan Degenaar (1987: 69) sluit hierby aan wanneer hy Kant aanhaal wat die estetiese ervaring beskryf as ’n ontdekkingsreis waarin patrone en verbande deur die verbeelding in die kunswerk raakgesien word: “. . . but the aim is not to conceptualise such that the object becomes useful, but merely to enjoy the imaginative activity of synthesising the whole picture” (Kant soos aangehaal in Degenaar, 1987: 69).

Illustrasie het nuttigheidswaarde en inspireer assosiatiewe kyk: dit is aan geskrewe teks verbonde en die lees van prentboeke impliseer uiteraard dat daar heen en weer tussen die twee mediums beweeg word. Tog, as ’n gekombineerde produk, wek die geïllustreerde storie belangstelling ter wille van die storie self: “. . . we may speak of ‘pure response’ to an aesthetic object. Besides, it seems that associational responding is for many people and probably for most, if not all, children, a necessary developmental step toward ‘pure’ responding, toward enjoying and appreciating art.” (Schwarcsz, 1982: 171-172.)



Uit al hierdie pogings om prenteboeke te definieer – as 'n grootliks visuele narratief met aspirasies om esteties te kommunikeer en om die realiteit te omseil – is daar ook 'n gemene deler; dat dit 'n literêre genre is waarvan die kenmerkendste eienskap 'n unieke verhouding tussen woorde en beelde is.

### 1.1.2 Die woord-beeldkonstruksie as inisieerder van betekenis

Oor die woord-beeldverhouding in prenteboeke word baie geskryf<sup>9</sup> en dat die dinamiek van die verhouding bepaalde betekenis se genereer, word algemeen aanvaar.

Illustrasies in hulle verhouding tot teks, val op drie maniere uiteen, aldus Nefzer (O'Sullivan, 2000: 276). Eerstens is daar inhoudsgeoriënteerde variante wat die handeling beklemtoon. Die verloop van die handeling in die verhaal en veral besondere dinamiese oomblikke en inhoudelike hoogtepunte word uitgebeeld (figuur 24). Die funksie van hierdie soort illustrasie is meestal esteties en die aanslag is dikwels dekoratief. Tweedens is daar illustrasies wat betekenis uitdruk. Die verklaring van die betekenis word deur middel van sigbare verbeelde begripstrukture gemaak. As 'n verstaanshulp, vermaak en verryk dit die voorstellingswêreld van die reseptor (byvoorbeeld in figuur 21-23). Die derde is assosiatiewe mengvorme. Dit is innoverende illustrasievorme wat die gedagtes, idees, stemming en uitdrukkingswyse van die literêre teks verder voer. Sulke illustrasies skep eerder die idee van 'n ontdekkingstog of 'n spel as konvensionele uitbeelding (figuur 63). Dit het 'n interpreterende funksie. Hierdie drie verhoudings word deur Schwarcz (1982: 14-15) *congruence*, *elaboration* en *deviation* (kongruensie, uitbouing en afwyking) genoem.

Jens Thiele skryf in *Das Bilderbuch* (2000: 75) dat prenteboeke formeel

---

9 Enkele prominente teoretici wat hieroor geskryf het, is Perry Nodelman in *Words about pictures* (1988), Joseph Schwarcz in *Ways of the illustrator* (1982), Riitta Oittinen in *On translating picture books* (2001), Emer O'Sullivan in *Kinderliterarische Komparatistik* (2000) en Jens Thiele in *Das Bilderbuch* (2000).

bestaan uit aaneengerygte enkelbeelde, parallel aan 'n deurlopende teks wat onder, langsaan of in die illustrasie geplaas word. Beeld en woord word egter tesame waargeneem en tree op as 'n eenheid. Die beeld en teks se onderskeie aandeel tot die narratief kom op 'n uitsonderlike manier in 'n gehele eindproduk tot stand. Dit kan gebeur deurdat hulle as parallelle lyne beweeg, óf ineenvleg óf in 'n kontrapuntale spanning tot mekaar staan. Meestal egter, word 'n vermenging van dié moontlikhede in 'n vertelling gevind.

Woorde en beelde vul mekaar aan, antisipeer mekaar of bevestig mekaar se inligting aldus William Moebius (1986: 143):

Between text and picture, or among pictures themselves, we may experience a sort of semic slippage, where word and image seem to send conflicting, perhaps contradictory messages about the 'who' or the 'what' of the story. Here is a kind of 'plate tectonics' of the picturebook, where word and image constitute separate plates sliding and scraping along against each other.

Roland Barthes<sup>10</sup> se verwysing na woorde en beelde in die reklamebedryf en film (1979: 38) is ook toepaslik in 'n prenteboekkonteks. Hy onderskei tussen twee funksies naamlik *anchoring* en *alternating* (ankering en afwisseling), wanneer die woord-beeldverhouding ter sprake kom. Die ankerfunksie verwys na die vasstelling van idees: woorde bepaal wat die prente veronderstel is om te vertel. Die alternerende funksie verwys na 'n entiteit waar prente en woorde om die beurt die vertelling behartig. Bader (Moebius, 1986: 141) gebruik ook 'n beeld wat na alternering of reëlmatige afwisseling verwys. Elke bladsy van 'n prenteboek tree op as 'n opening (soos 'n raam of 'n venster) waardeur inligting waargeneem word – in der waarheid is dit ook 'n uitblokkering of toemaak van wat vooraf gebeur het en 'n terughou van wat nog voorlê:

. . . the picture book opening allows us only limited exposures . . . only a minute or less to impress itself on our attention, to earn a place in our

---

10 Roland Barthes is een van die belangrikste eksponente van die Franse poststrukturealisme en outeur van *Image, music, text* en *S/Z*.



memory, as the story compels us forward in 'the drama of the turning of the page' (Bader soos aangehaal in Moebius, 1986: 141).

Woorde verskaf 'n kognitiewe sleutel, 'n skema wat toegepas kan word op prente (wat inherent nie selfgeldend is nie) sodat 'n mens wisselende of verskuiwende betekenis in die detail daarvan kan vind. Die woorde fokus die kyker se aandag dus op só 'n manier op die prente dat hulle wél selfgeldend raak (Nodelman, 1988: 213). Dit is Barthes se term *anchoring* waarna reeds verwys is:

Language helps identify purely and simply the elements of the scene and the scene itself . . . the text directs the reader among the various signifieds of the image, causes him to avoid some and to accept others; through an often subtle dispatching, it teleguides him toward a meaning selected in advance. (Barthes soos aangehaal in Nodelman, 1988: 213).

Die verbale (woord-) funksie en die intuïtiewe, nie-kousale (beeld-) funksies van die brein<sup>11</sup> kom in die prenteboek tegelyk of afwisselend in aksie sodat " . . . placing them into relationship with each other inevitably changes the meaning of both, so that good picture books as a whole are a richer experience than just the simple sum of their parts" (Nodelman, 1988: 198-199).

Hierdie verandering van albei funksies om iets nuuts te vorm, herinner aan Umberto Eco se verwysing na Roman Jakobson se kodeverandering. Volgens H. Ohloff in *Literêre terme en teorieë* (Cloete, 1992: 221) dui die begrip kode op " . . . 'n versameling verwante tekens/simbole saam met die reëls wat hulle in kombinasie reguleer sodat hulle boodskappe kan oordra en in kommunikasieprosesse gebruik kan word". 'n Sender gebruik dus 'n kode om sy boodskap te encodeer en 'n ontvanger gebruik dit om die boodskap te dekodeer. Betekenisskepping en verstaanbaarheid is dus (onder meer) van kodes afhanklik. Voorbeelde van kodes is menslike tale, gesigsuitdrukkings en literêre konvensies (Ohloff, 1992: 221). Die geskrewe teks van 'n prenteboek kommunikeer natuurlik ook

---

11 Hy verwys na die sielkundige Robert Ornstein se teorie van die analitiese linkerbrein en kreatiewe regterbrein.

volgens 'n bepaalde kode. Wanneer die illustreerder 'n visuele beeld daarvoor maak (volgens die kode van prenteboekillustrasie), handhaaf die nuwe vorm homself en verdring dit die “oorspronklike” teks of die inhoudelike. Eco self (1976: 274) beskryf dit só:

But common artistic experience also teaches us that art not only elicits feelings but also *produces further knowledge*. The moment that the game of intertwined interpretations gets under the way, the text compels one to reconsider the usual codes and possibilities. Every text threatens the codes but at the same time gives them strength; it reveals unsuspected possibilities in them, and thus changes the attitude of the user towards them.

Deur die hegte dialektiese verhouding<sup>12</sup> tussen die boodskap en die kode (waarin hulle mekaar in stand hou) word die adreassaar bewus van nuwe semiotiese moontlikhede en herdisk hy taal en wat dit gesê het, sê, kan en behoort te sê (Eco, 1976: 274). Dikwels bring hierdie veelvuldigheid van vorm en uitdrukking 'n ooraanbod van informasie en betekenis tot stand wat dubbelsinnigheid veroorsaak, maar dit het 'n estetiese proses tot gevolg.

Ben Nichols (soos aangehaal in Nodelman, 1988: 216-217) se weergawe van die oop-toe metafoor of alternering verwys weer na kodes wat mekaar afwissel:

... language, which is made up of the discrete units of individual words separated by moments of non-sense, is something like the on-off digital code of computers – capable of conveying subtle connections and relationships simply because it misrepresents the continuum of reality by dividing it into discrete parts.

---

12 Wanneer interpreterend gelees word, word daar ook 'n dialektiese verhouding gevestig tussen getrouheid en vryheid. Aan die een kant wil die leser die opwinding van dubbelsinnigheid geniet en probeer hy die dubbelsinnige teks met verskillende toepaslike kodes te benader. Aan die ander kant voel hy hom genoop om deur kontekstuele verhoudings (in die geval van 'n prenteboek sou dit die woorde kon wees) getrou te “lees” aan die omstandighede waarin die teks geskryf is en om die waarskynlike oorspronklike intensie van die outeur te snap (Eco, 1976: 276). So 'n balans tussen vryheid en lojaliteit word ook by die *skopos*-teorie in die vertaalstudie gevind. Sien hoofstuk 3.2.1.



Van die illustrasies sê hy:

But pictorial representation, in which the images do in some way resemble the objects they signify, are an analog code, in which separate meanings are not discrete and tend to shade off into each other (Nichols soos aangehaal in Nodelman, 1988: 216).

Nodelman (1988: 216) glo die feit dat analoë kodes se betekenis gradeer of in mekaar oorgaan, maak hulle ryk aan betekenis maar ook sintakties en semanties armer. In teenstelling hiermee sê hy die onderbroke eenhede van digitale kodes is miskien armer aan betekenis, maar in staat om veel komplekser semantiese betekenis te skep. Prenteboeke se samestelling is so dat dit informasie van die digitale en analoë kodes gelyktydig verskaf en die algehele eenheid kom tot stand deur 'n subtile samespel van die verskillende dele.

Deurdadig dat die teks en illustrasies beurtelings informasie terughou of gee, kan dit heel vernuftig tot ironisering lei. Meek (soos aangehaal in O'Sullivan, 2000: 277) wys ook op die nuwe, opsigtelik komplekse boeke wat toenemend 'n uitgesproke estetiese aanspraak maak; sogenaamde postmodernistiese prenteboeke: “. . . the most remarkable, varied, reinvented and new . . . productions for children . . . they are hives of semioticity, as diverse as television and international advertising and at the same time poetic.”

Na aanleiding van wat Roland Barthes geskryf het oor persfotografie met onderskrifte (Nodelman, 1988: 40) meen Nodelman tog woord en beeld behoort ook afsonderlik ondersoek te word. Die totaliteit van die informasie word deur twee verskillende strukture oorgedra en hierdie twee strukture werk saam; “. . . but since their units are heterogenous, [they] necessarily remain separate from one another” (Barthes, 1979: 16).

Wanneer woord en beeld van mekaar onderskei word, raak dit duidelik dat hulle mekaar in 'n prenteboek nie bloot weerspieël nie, maar mekaar radikaal kan beïnvloed. Woorde kan prente tot ryk narratiewe uitbou en prente kan die narratiewe trant van woorde dramaties verander. 'n Voorbeeld blyk uit *De Regenworm*, een van die verse in 'n



*Annie M.G. Schmidt-ABC* wat deel van my praktiese navorsing uitmaak (figuur 54). Die reënworm wie se ma hom berispe het omdat hy altyd boontoe kyk en nie ondertoe nie (soos dit reënwurms betaam nie) se ongehoorsaamheid red op 'n dag sy lewe. 'n Lewerik vlieg verby, maar die jong reënworm sien hom betyds en kan vlug. Die moeder, met haar oë op die grond, betaal met haar lewe omdat sy streng binne die sosiale reëls van reënwurms opgetree het. Sonder enige illustrasie sou die vers wel 'n weerspannige streep gehad het deurdat die motto: ". . . doe nooit wat je moeder zegt, dan komt het allemaal terecht . . ." wel gesag ondermyn. Deurdat die illustrasie hoofsaaklik in swart, grys en slegs 'n klein bietjie pienk gedoen is, word 'n somber milieu reeds geskep. Die voël se bek, wat gevorm word deur twee vingers met lang donker naels in foto-collage daarop aan te bring, lyk wreed en venynig. Die moorddadigheid van die vers word deur die illustrasie veel meer beklemtoon as wat die vers (oënskynlik) in die oog gehad het. Die twee wurms se koppe bestaan elk uit 'n gefotografeerde mense-oog. Die fotografie dra 'n element van realiteit in die narratief en laat die leser nog meer identifiseer met die bedreigde wurms. Die vers sou sonder 'n illustrasie 'n lawwe vers in ondermynende trant wees. Met die illustrasie daarby, het dit 'n gemene en wrede ondertoon gekry en raak die motto ook meer subversief.

Andersom werk dit natuurlik ook so: woorde kan die betekenis van die beeld geheel en al bepaal. Figuur 65 wys een van die poskaarte uit my praktiese werk. Indien slegs die prentkant van die kaart gelees word, sien 'n mens 'n vliegtuig en 'n man se gesig (met 'n etsnaald in akrielferf uitgekrap). Syfers is na willekeur, soos op 'n kalender of tabel, op die prent geskryf. Die man sou kon geskrik het of bang kon wees, maar daar is ook iets karikatuuragtigs omtrent sy gesigsuitdrukking. Die titel sou argumentsonthalwe *Daydream interrupted* kon wees. Op die rugkant van die poskaart is daar twee dele geskrewe teks. Die boonste lees net: 11/9/01. As titel, sou dit die prentkant met die World Trade Centre-ramp in New York verbind en verloor die prent sy karikatuuragtige eienskap en word die gesigsuitdrukking as afgryse gelees. Nou lyk dit skielik asof die vliegtuig deur die man se kop jaag en herinner die strepe op sy trui aan die Amerikaanse vlag. Wanneer die ander teksgedeelte (*lotto, bingo,*



*ditto*) óók met die datum saamgelees word as titel vir die prent, verander die atmosfeer weer eens. Hierdie keer word dit 'n wrang en onsmaklike grap wat die tragiese gebeure satiries met geld en kansspel (ligsinnigheid) verbind en die *ditto* wys oneerbiedig na die feit dat die ramp twee maal gebeur het.

Die woorde verander die prente en die prente verander die woorde: die leser “hoor” iets in die woorde en kyk om dit te sien en ná die kyk, interpreteer hy dit wat pas gehoor is verskillend.

Ten slotte verwys Nodelman na die aanname dat die doel van prente in prenteboeke is om die teks uit te bou of te verleng. Hy bevraagteken egter die geskiktheid van die metafoer en sê dit is meer akkuraat om te sê die prente beperk die teks en die teks beperk die prente. Deur beperking verhoed elkeen dat die ander een kan verwys na 'n duisternis moontlike betekenis: “By limiting each other, words and pictures together take on a meaning that neither possesses without the other – perform the completion of each other that Barthes calls relaying” (Nodelman, 1988: 221).

Omdat hulle verskillende soorte informasie oordra en saamwerk om mekaar se betekenis te beperk, is woorde en beelde noodwendig in stryd met mekaar. As gevolg van hulle verskillende komplekse hulle mekaar as teenoorgesteltes. Die resultaat is dat die verhouding tussen beelde en woorde in prenteboeke ironies is: elkeen praat oor dinge wat die ander verswyg.

### **1.1.3 Buite-tekstuele draers van betekenis in prenteboeke**

Wanneer 'n teks hardop voorgelees word, is die stemtoon 'n baie goeie aanduiding van betekenis wat 'n mens aan die situasie of aan elemente van die verhaal moet toedig. Die ekwivalent van toonaard of atmosfeer word in visuele terme deur sekere nie-tekstuele elemente<sup>13</sup>,

---

13 Hierdie buitetekstuele betekenisdraers se simboliese waarde kan natuurlik oorskakel word en veralgemening is riskant. Hulle kan hoogstens 'n hulp wees om toeligting te gee tot sommige van die tekste wat in die intertekstualiteit van die prenteboek opgeroep word.

afsonderlik of saam met mekaar, aangedui. Hierdie elemente se betekenis is dikwels arbitrêr of het 'n sekere gevoelswaarde omdat lesers dit assosieer met vorige ondervinding. Oittinen sê hieromtrent:

Moreover, the visual appearance of a book always includes not only the illustrations but also the actual print, the shape and style of letters and headings, and the book's entire layout; all these features influence the reader emotionally (Oittinen, 2000: 102).

Behalwe die tekstuele is daar dus ook buitetekstuele kodes en tekens. Nodelman verwys na sy sisteem om hierdie elemente te bespreek as “... something like a taxonomic classification – a catalog of the many different ways in which pictures communicate information about their subjects” (1992: xi). Sy uitgangspunt is semioties en fokus op die tekensisteme wat in prenteboeke opgesluit is.

Hierdie verwysing na betekenis in die buitetekstuele, psigofisiese aspekte van 'n boek word min of meer bevestig deur Marantz (soos aangehaal in Bator, 1983: 155):

Much of the complexity, the use of metaphor and example, is expressed by the visual elements: the size and shape of the book, the thickness of the paper, the type, the manner in which the artist expresses his or her imagination, and the flow of the tale as the pages are turned. Responding to these qualities demands sensitivities quite different from those needed for reading words alone.

'n Aantal van hierdie faktore waarna Nodelman verwys en wat kortliks bespreek word, is die grootte en formaat van die boek, papierkeuse, omslagillustrasie, rame om illustrasies, die relatiewe plasing van woorde en prente, kleurgebruik, medium en kunshistoriese konvensies waarna verwys word.

Groter formate roep volgens konvensie dikwels die assosiasie van energie en uitbundigheid (figuur 28) op terwyl kleiner boeke, byvoorbeeld Beatrix Potter se diereverhaaltjies (figuur 66), met delikate en teer narratiewe verbind word. In figuur 28 uit *Net één slukkie, Padda!* is die oorspronklike grootte heelwat verklein, maar dit is steeds groter as die afbeelding in Potter-boekie wat volgens die oorspronklike



grootte afgebeeld is. Heel groot en heel klein boeke word normaalweg as ideaal vir die jongste lesers, kleuters en babas beskou omdat hulle onderskeidelik heelwat detail kan bevat of in klein handjies kan pas (Connolly, 1999: 149). Elizabeth Pulles (1990: 60) wys egter daarop dat die formaat van die boek meestal pragmaties bepaal word deur rakspasie, plek in 'n reeks en standaardformate wat goedkoper is. In boeke van breër formaat kan karakters in 'n landskap met detail geplaas word terwyl 'n smal formaat die fokus sterk op die karakter self plaas. Laasgenoemde formaat sou ideaal wees om empatie of simpatie op te roep (Nodelman, 1988: 46-47).

Nodelman meen papier met 'n growwe tekstuur nooi die leser om aan die boek te vat en betrokke te raak by die vertelling terwyl gladde, blinker papier die vernislaag oor olieverf in herinnering roep,<sup>14</sup> soms 'n stilte na die vertelling bring of 'n magiese atmosfeer help skep.

Op die omslagillustrasie beeld illustreerders soms nie 'n episode uit die verhaal uit nie, maar skep 'n generiese prent om die inhoud mee saam te vat of om 'n aanduiding van die atmosfeer te gee. As gevolg hiervan benader die leser die boek met 'n sekere verwagting.<sup>15</sup> Die verstaansproses, of die ondersoek na betekenis word vanselfsprekend hierdeur geraak: "The cover provides the first inkling of the message to come and is an important invitation to enter the world of the book" (Kiefer, 1995: 131). Rame rondom prente skep dikwels 'n netjiese, minder energieke voorkoms en die afgebakende kyk na die narratief kan volgens Nodelman afstandelikheid of objektiwiteit meewerk (1988: 50-53).

Die relatiewe plasing van teks en illustrasies het baie te doen met die lees van die bladsy en selfs die boek as geheel. Bladsye met teks alleen teenoor bladsye met illustrasies alleen en bladsye met enkele woorde

---

14 Soos reeds gesê, speel 'n mens se eie verwysingsraamwerk 'n rol wanneer betekenis gesoek word in die buitetekstuele, (teks verwys hier na die woorde) fisiese kwaliteite van die illustrasies. Gladde papier mag heelparty lesers ook herinner aan die populêre supermark-prenteboek of 'n glans koffietafelboek.

15 'n Bespreking hiervan volg in hoofstuk 4.1.2.4.



naas volillustrasie kan byvoorbeeld 'n sekere spanning skep of 'n dramatiese atmosfeer ondersteun. Skematiese beplanning of patroonmatigheid in die gebruik van beeld en woord ten opsigte van mekaar kan ritme in die narratief ondersteun. Woorde as visuele elemente (figuur 11) kan vernuftig aangewend word in die skep van visuele *puns* (Nodelman, 1988: 54-59). Die geheelontwerp van die boek bind die beelde op 'n betekenisvolle manier aanmekaar en dien ook as 'n manier om die betekenis van die verhaal uit te brei (Kiefer, 1995: 130).

Rhedin (Oittinen, 2003b: 7) verwys na die boodskap wat opgesluit kan wees in rigting van beweging in prentboeke. Die antagonis – die bose en gevaarlike – kom die “toneel” gewoonlik van regs af in terwyl die bekende en veilige gewoonlik aan die linkerkant geplaas word. Hy verwys na die hoofkarakter Max uit *Where the wild things are* van Maurice Sendak (1992) wat die veilige huis verlaat en na die gevaarlike wilde wêreld toe gaan. Hy begin links in die illustrasies en beweeg, soos die narratief vorder, bladsy vir bladsy, meer na regs. Teen die tyd dat hy die regterkant bereik, het hy die koning van die *wild things* geword het en self gevaarlik en bemaagtig geraak (figuur 67).

Kleur maak 'n direkte sensoriese aanspraak en kan arbitrêr betekenis dra volgens kulturele konvensie of kan spesifieke emosionele konnotasies hê. Nodelman (1988: 60) verwys na blou en melancholie, geel en geluk, groen en groei of vrugbaarheid, rooi en warmte, ensovoorts. Hoewel sulke konnotasies baie subjektief kan wees, bestaan heelwat konvensies rondom kleur en die betekenis daarvan en word dit dikwels gebruik om óf bewustelik óf onbewustelik aansprake op die leser se “verstaan” te maak. Kulturele stereotipes kan ook rondom kleur ontstaan, byvoorbeeld in Amerikaanse hoofstroomkultuur waar die held in wit en die antagonis in swart geklee word (Kiefer, 1995: 124). Die kleurintensiteit en kontras tussen lig en donker het ook volgens konvensie draers van betekenis in prentboeke geword. Lesers word ook tot 'n sekere soort verstaan gelei wanneer 'n prentboek, waar kleur die norm is, in swart en wit aangebied word. Dit suggereer dan potensieel sofistikasie of nostalgie. Die situasie is uiteraard anders wanneer boeke weens onbekostigbaarheid nie in kleur gedruk word nie.



Die medium word dikwels uitgelig as 'n belangrike skepper van atmosfeer en daarom as betekenisdraer. Mediums het uiteraard ook beperkings. Swart-en-wit lyntekening kan byvoorbeeld nie die kleur van objekte in die reële wêreld weergee nie. Nodelman (1988: 74-75) sê hoewel die eienskappe van mediums die manier waarop hulle gebruik word, beïnvloed, is dit die kunstenaar se mening (oor watter mediums watter effekte die beste kan weergee) wat die keuse bepaal. Die verwysingsraamwerk van die illustreerder speel dus die belangrike rol in die keuse van die materiaal en tegniek. Volgens Ciancolo (soos aangehaal in Rood, 1995: 97) het die aard van die narratief daarmee te doen: "... the subject of the book itself is often a major determinant of the art medium that is best to use to create the illustrations for that book". Medium is ook 'n nuttige manier om die emotiewe en energieke kwaliteite van tekstuur te aktiveer. Behalwe dat tekstuur (byvoorbeeld arsering, houtsnee-, linodruk- en mesteken-merke) sensoriese diepte toevoeg tot die illustrasie, roep dit natuurlik ook ander werke en periodes in herinnering wat relevant is vir die skep van betekenis (Kiefer, 1995: 129).

Deur in hulle benadering tot illustrasie gebruik te maak van tegnieke van kunshistoriese konvensies (wat in vereenvoudigde terme *styl* genoem sou kon word) kan illustreerders heelwat inligting oordra oor die narratief. Ben Nichols gebruik 'n metafoor van die moiré-patroon:

... the appearance of a new pattern created from the combination of two others ... a distinctive coalescence of codes (in the manner of idiolect) whose interference with and reinforcement of one another set up a moiré pattern known as the textual system or style (Nichols in Nodelman, 1988: 76).

Enkele voorbeelde hiervan is sienings dat realisme wetenskaplike objektiwiteit impliseer, volkskuns skadeloos en aangenaam is, en surrealisme op die verbeeldingryke misterieuse wêreld van drome of die magiese dui (Stewig, 1995: 191-212). Ten spyte van die vereenvoudiging en veralgemening in die uitspraak, bestaan daar onteenseglik bepaalde populêre konnotasies aan hierdie konvensies wat 'n invloed kan uitoefen op die manier waarop 'n narratief geïnterpreteer kan word.



Voorbeelde uit vertaalde werk kan interessante insig bied oor betekenis wat deur hierdie buitetekstuele of formele aspekte geskep word.

Interpretasie van hierdie faktore kan, behalwe dat hulle soos reeds gesê, van persoon tot persoon verskillende konnotasies mag oproep, ook kultuurspesifiek wees. Omdat die vertaalstudie dikwels vrae vra oor die produksieproses en die motiewe wat by die verskillende rolspelers ter sprake mag wees, bied dit moontlik eerstehandse kennis wat nie andersins bekend sou word nie.

In *Net één slukkie, Padda!* (Grobler, 2002) sou die vertaalteoretiese ondersoek byvoorbeeld sekere afleidings weerlê waartoe 'n semiotiese ondersoek (soos dié van Nodelman) moontlik kon gekom het. Padda (figuur 32), die hoofkarakter, is byvoorbeeld nie helder groen omdat hy te midde van die vaal landskap en ander diere moet uitstaan as die energieke hoofkarakter nie. Hy is groen omdat Nederlandse kinders vir wie die boek in die eerste plek (volgens die *skopos*<sup>16</sup> daarvan) geskep is, 'n sekere verwagting het van paddas in prenteboeke, naamlik dat hulle groen sal wees. Op versoek van die uitgewer is my aanvanklike bruin paddas (figuur 41) dus groen gemaak. My eerste illustrasievoorlegging (figuur 38) was in *wash resist* tegniek gedoen in oliepastel en gouache omdat dit na my mening die bruuskheid van die Afrika-landskap sou uitbeeld en 'n volkskunsgevoel sou skep.<sup>17</sup> Dit is egter uiteindelik in waterverf-en-ink voltooi op versoek van die uitgewer wat 'n verwagting van voorkoms, wat in die Nederlandse mark geskep is met die aanbieding van my vorige prenteboeke, wou voortsit. Dit gaan dus om goeie besigheidspraktyk; die vestiging van 'n illustreerder in 'n nuwe mark en nie om waterverf as ideale medium vir die aanbieding van 'n vriendelike verhaal met water as sleutelement (of derglike aanname) nie.

'n Mens moet wel nogmaals byvoeg dat betekenis nie met 'n enkele benadering of perspektief gefinaliseer word nie en dat, volgens die

---

16 *Skopos* verwys na die oogmerk met 'n publikasie – wat besluitneming oor die manier van herskrywing beïnvloed. Sien hoofstuk 3.2.1.

17 My aanname word wel ook deur myself krities beskou in hoofstuk 3.2.3.3.



beginsel van intertekstualiteit, alle moontlikhede wat die objek van ondersoek aanbied legitieme interpreteerders kan wees. Wat ook al gemotiveerd oor die kleurgebruik en medium gesê kan word uit die oogpunt van die betekenis wat dit dra, sou legitiem wees, hoewel dit nie noodwendig die illustreerder se persepsies of eerste keuses reflekteer nie.

## 1.2 'N GENRE OP SOEK NA 'N TUISTE

Daar is reeds verwys na die mindere posisie wat die literêre en kulturele gemeenskap aan kinderliteratuur toeken. Die afwesigheid van kinderliteratuur in letterkundige ensiklopedieë of in leksikons bevestig die stelling. In die meeste letterkundedepartemente geniet dit 'n mindere status (of dikwels hoegenaamd geen plek nie) as 'n klein onderafdeling van letterkunde. Kursusse in kinderliteratuur<sup>18</sup> word wel aangetref in sommige inligtingkunde-, beeldende kunste- en letterkunde departemente, maar die opvoedkunde is oënskynlik die enigste dissipline waar dit werklik as 'n belangrike studieveld beskou word.

---

18 Prentboeke as studie-onderwerp aan universiteitsdepartemente is arbitrêr en hang oënskynlik dikwels saam met die persoonlike belangstelling, oortuiging en invloed van individuele akademici. Aan die Universiteit van Stellenbosch se Departement van Opvoedkunde is daar byvoorbeeld in die B.Ed-graad se Afrikaanse been 'n module in die derde jaar onder visuele geletterdheid ingebou, maar by die Engelse been, afgesien van uitvoerige bespreking, geen afsonderlike module nie. (Kinderliteratuur word in die meeste opvoedkunde-departemente deur die land op een of ander vlak bestudeer.) In die Departement Beeldende Kunste (US) kan nagraads in kinderboekillustrasie gespesialiseer word. In geeneen van Stellenbosch se Afrikaanse of Engelse Departement van Letterkunde is daar voor- of nagraadse fokus daarop nie. Aan die Universiteit van Kaapstad bied die Afrikaanse Departement 'n honneurs in jeugliteratuur (nie spesifiek prentboeke nie) aan. Die Universiteit van Potchefstroom gee uitvoerig aandag aan kinderliteratuur: in Afrikaans-Nederlands as voor- en nagraadse modules, in Setswana as module op honneurs-vlak en in Kreatiewe Skryfwerk ('n selfstandige vak op PU vir CHO) as 'n module in die tweede jaar of volgens keuse nagraads. Landwyd blyk Grafiese Ontwerp-departemente alleen voorgraads in een van die illustrasiekunsprojekte hieraan aandag te gee. Inligtingkunde het, wat kurrikulum betref, oral taamlik geherstruktureer en fokus meer op elektroniese inligting as op kleiner geesteswetenskaplike onderafdelings. Unisa het wel 'n aktiewe navorsingseenheid in kinderliteratuur wat onder Inligtingkunde tuishoort.



### 1.2.1 Die didaktiese greep op prenteboeke

Volgens Nodelman (1988: x) fokus die meeste teoretiese besprekings van kinderboeke, insluitend prenteboeke, op hul opvoedkundige toepassingsmoontlikhede. Om twee redes betreur Nodelman hierdie enkelvoudige bemoeienis met die pedagogiek: dit ontnem kinderliteratuur 'n regmatige plek in die literêre kanon waar dit met erns nagevors kan word en dit ontnem kinders en ander lesers van die voordele (pedagogies en andersins) wat noodwendig sal spruit uit 'n intense ondersoek en 'n vollediger verstaan van die narratief. Verder blyk dit dat prenteboeke met uitgesproke didaktiese oogmerke gouer in vergetelheid raak en nie dikwels klassieke status verwerf nie (Booyse, 1986: 396).

Net soos die “volwasse” literatuur wat tradisioneel buite die literêre kanon staan (byvoorbeeld ontspanningsliteratuur, spanningsliteratuur en liefdesromans) word kinderboeke nie net uit die oogpunt van genre nie, maar ook uit die oogpunt van subjek en reseptor beskryf – laasgenoemde heel dikwels nog met 'n genderonderskeiding daarby (Shavit, 1986: 33-35).

Op grond van die manier waarop die narratief gekommunikeer word (deur middel van 'n dinamiese wisselwerking tussen woord en beeld), toon prenteboeke streng gesproke 'n groter ooreenkoms met strokiesverhale, stilfilm en selfs teater as met jeugromans. Die gemene deler *kind* het egter bepaal dat dit in die eerste plek volgens die reseptor gekategoriseer word.

Via die reseptor het prenteboeke die interesse van die opvoedkunde geword en die opvoedkunde het 'n agenda, naamlik opvoeding. Om hierdie oogmerk te bereik, word prenteboeke dikwels op 'n onsubtiele en selfs indoktrinerende manier gebruik om lesse, waardes en inligting oor te dra. Die estetiese en visuele kommunikasiekwaliteite van die illustrasies word in diens van opvoeding gestel en nie ter wille van hulleself waardeur nie. Vanuit 'n beeldende kunste-oogpunt beperk dit uiteraard die moontlikhede vir die prenteboek om ook 'n kunswerk te wees.



In die Suid-Afrikaanse situasie het talle illustreerders hul loopbane begin en hou dit steeds vol deur aan opvoedkundige leesreekse te werk.<sup>19</sup> In 'n land met 'n swak leeskultuur en 'n baie swak boekkoop-kultuur word hierdie situasie deur illustreerders verwelkom, maar of dit op die lang duur bydra tot 'n volwasse en gesofistikeerde prente-boekindustrie, is debatteerbaar. Reprodusiewerk van wisselende gehalte, drukwerk op goedkoop papier, klein formate en die feit dat hierdie boeke selde ooit elders as in die opvoedkundige milieu te koop aangebied word, versterk die persepsie dat boeke hoofsaaklik opvoedkundig is.

Die vraag of 'n leeskultuur momentum sal kry indien lees aan kinders meermale ook as ontspanning voorgehou word en wanneer boeke ook estetiese objekte met 'n waardige plek in die kultuur en mark geword het, is miskien 'n ondersoek werd. Binne die Suid-Afrikaanse situasie van 'n bevolking wat ten opsigte van taal, kultuur en sosio-ekonomiese omstandighede geweldig divers is, is die saak sekerlik meer kompleks as wat dit klink.

Kinderverhale se verbintenis met die didaktiese het nie soseer as gevolg van 'n evolusie van literêre norme ontstaan nie, maar as gevolg van sosiale beperkings en motiverings wat 'n belangrike rol gespeel het in die ontwikkeling van kinderliteratuur (Shavit, 1986: 33). Die transformasie van sprokies oor 'n paar eeue heen reflekteer só die didaktiese verwagtings wat (gaandeweg meer) aan stories gestel is. Degenaar (1988: 16-23) se uitleg van die ontwikkeling van die Rooikappie-verhaal, wat in Bylae B bespreek word, is in dié verband interessant. Behalwe dat dit die opvoedkundige motiewe met storievertel illustreer, wys dit ook op die feit dat die lees van 'n teks

---

19 Sedert die begin van die negentigerjare het 'n magdom addisionele leesboeke in prente-boekgedaante verskyn. Van Maskew-Miller-Longman het die *Stars of Africa* en *Rimpelstories* verskyn, van Juta die *Sterstories* en *Star Stories*. Ook Cambridge University Press en Oxford University Press het sulke reekse geïnsieer. Addisionele leesboeke funksioneer parallel aan skoolleesboeke. Laasgenoemde is voorgeskryf, eersgenoemde is opsioneel. Kinders kry só die geleentheid om boeke te leer ken en stories te hoor binne die klaskamer (byvoorbeeld nadat die lesse bevredigend afgehandel is). Die uitgangspunt en tematiek is opvoedkundig van aard en onderskryf die onderwysdepartemente se oogmerke, beginsels en leerplanne.



ruim interpretasie vereis en dat geen teks werklik “onskuldig” is nie.

Sonder om in die detail van die geskiedenis van kinderliteratuur in te gaan, kan wel gewys word op ’n didaktiese motief wat deurlopend teenwoordig was. Vóór die sestiende en sewentiende eeu was prenteboeke hoofsaaklik vir volwasse lesers geskep omdat kinders nie juis as ’n afsonderlike groep gesien is wat hulle behoeftes betref nie (Kiefer, 1995: 82). Van die vroegste Engelse kinderboeke<sup>20</sup> was die sogenaamde *Battledores* of opvoedkundige leeskaarte, byvoorbeeld ABC-boeke. Die sewentiende eeuse Puritanisme het didaktiese eise aan boeke gestel; dat hulle sedelike leiding sou gee en bruikbaar sou wees in godsdiensonderrig. Die sogenaamde *chapbooks* uit dié tyd het wel ’n variasie op die tema gebied en het gewoonlik taamlik sensasionele avontuur- of misdaadverhale bevat. Zohar Shavit (1986: 136-137) skryf dat die idee eers in die sewentiende eeu begin posvat het dat kinders hulle eie behoeftes aan boeke en speelgoed het – as gevolg van die radikale verandering in die onderwyssisteem vanaf ’n stelsel van vakleerlingskap na ’n skoolgebaseerde sisteem.

Vir die aard van kinderliteratuur, had dit bepaald implikasies:

... the following universal can be proposed: unlike adult literature, canonized children’s literature began to develop in response to the needs of the educational system, the result of which is the strong grip of the educational system on children’s literature and the major part it plays in its formulation (Shavit, 1986: 137).

In 1658 verskyn Comenius (Jan Amos Komenskij) se *Pictus Orbis*, of *Orbis sensualium pictus* (*The visible world in pictures*) wat as die eerste prenteboek beskou word. Comenius was ’n Tsjeg, maar die boek, wat baie pertinent leersame dinge met kinders gedeel het – byna soos ’n geïllustreerde ensiklopediese alfabetboek – is gou in ander Europese tale vertaal. Teen die agtiende eeu het Comenius se kindgesentreerde onderwys en die beskouings van John Locke en Jean-Jacques Rousseau

---

20 Verwysing word veral gemaak na Westerse, in die besonder Angelsaksiese, kinderliteratuur as die mees bepalende invloed op Suid-Afrikaanse kinderboeke.



'n bepaalde invloed op kinderliteratuur begin toon: kindwees is gesien as 'n besondere manier van menswees en vermaaklike boeke is nie meer as ondeugszaam afgewys nie. Interessant genoeg, het Rousseau nie juis lees (met die uitsondering van *Robinson Crusoe*) aangemoedig nie en John Locke het net *Die fabels van Aesopus*, *Reinaard die Vos* en *Die Bybel* as noemenswaardige leesstof beskou uit alles wat vir kinders beskikbaar was (Shavit, 1986: 139). Boeke mog wel vermaaklik wees, maar was deurspek met sedelesse.<sup>21</sup>

Die meeste prentboeke van die sewentiende en agtiende eeu was steeds daarop gemik om kinders morele gedrag of hulle Christelike plig te leer. John Newbury, beïnvloed deur John Locke, het die sprokies en fabels vir kinders se vermaak uitgegee. Hy staan bekend as “an advocate of a milder way of educating children” (Norton soos aangehaal in Kiefer, 1995: 84) en had dus steeds 'n didaktiese motief, hoewel dit heel getemper was in vergelyking met die meeste uitgewers voor hom.

Die verligting van die negentiende eeu het gelei tot die herwaardering van die kind en 'n onversadigbare dors na kennis. Thwaite (soos aangehaal in Booyse, 1986: 254) sê dat die behepthed met selfverbetering 'n prominente eienskap van Victoriaanse boeke was. Die periode het egter ook aweregse boeke gelewer wat, soos die geskiedenis bewys het, klassieke status verkry het wat selde met didaktiese boeke die geval is. In Duitsland was daar Heinrich Hoffmann se anti-held *Der Struwwelpeter* en in Engeland Edward Lear se *A book of nonsense* en Lewis Carroll se *Alice's adventures in Wonderland* (Booyse, 1986: 342).

Teen die twintigste eeu was kinderliteratuur behoorlik gevestig en teen 1920, met illustreerders soos Arthur Rackham en Beatrix Potter, is prentboeke ten volle erken as 'n afsonderlike genre binne die kinderliteratuur (Booyse, 1986: 354). Jens Thiele (2000: 23-24) verwys na 'n beweging in veral Duitsland aan die begin van die twintigste eeu, toe daar 'n taamlike aanbod van kinderboeke gemaak is met die

---

21 'n Engelse vertaling van *Die Arabiese Nagte* is byvoorbeeld tydens die vertaling gestroop van towery, en didaktiese en morele lesse is in die verhale ingebou (Booyse, 1986: 90).



moderne arbeidersklaskind as reseptor in gedagte. Selfs George Grosz het 'n aantal kinderboeke vir die proletariaat geïllustreer waarin die kapitalisme as vraatsugtig en varkerig uitgebeeld is. Hierdie sogenaamde sosialistiese kinderboeke, hoewel dit miskien slegs 'n nisgroep verteenwoordig, is 'n aanduiding van die mate waarin kinderboekillustrasie ook politieke-ideologies ingespan kan word.

Die twintigste eeuse ontwikkeling van die drukkersbedryf het prentboeke, soos ander boeke, tot 'n groot kommersiële bedryf laat ontwikkel. In die lig hiervan het dit uiteraard tot 'n verbruikersitem ook ontwikkel wat die klem oënskynlik meestal op die vermaaklikheidsaspek daarvan laat val. Tog bestaan die persepsie steeds dat kinderliteratuur 'n nuttige instrument is om kinders te help ontwikkel tot goeie en opgevoede volwassenes en funksioneer die opvoedkundige sisteem teenswoordig as 'n verwysingsraamwerk vir kinderliteratuur. Jill Paton Walsh (soos aangehaal in Shavit, 1986: 35) beskryf dit soos volg:

Many teachers see the children's writer, the children's doctor, the children's psychiatrist, the children's teacher, the children's home as part of the apparatus of society for dealing with and helping children, as a sort of extracurricular psychiatric social worker.

In Afrika, suid van die Sahara, toon die invloed van die opvoedkunde op kinderliteratuur volgens Jay Heale (1996: 795)<sup>22</sup> 'n duidelike historiese oorsprong. Dieselfde raamwerk waarvolgens die kontinent se geskiedenis in drie fases verdeel word – oorspronklike identiteit, kolonisasie en onafhanklikheid – kan vir die ontwikkeling van kinderliteratuur gebruik word. Die oorspronklike narratiewe tradisie was mondeling, gevolg deur die koms van geletterdheid en literatuur uit Europa en laastens die ontwikkeling (of nie) van inheemse jeugliteratuur.

Heale sê in 'n inskrywing in *International companion encyclopedia of children's literature* oor Engelstalige Afrika (1996: 795-801) die drie

---

<sup>22</sup> Jay Heale is 'n Suid-Afrikaanse skrywer en was bestuurslid van die internasionale raad van IBBY (International Board on Books for young people).



belangrikste oogmerke met die mondelinge verteltradisie was waarskynlik om plaaslike geskiedenis in stand te hou, korrekte gedrag te bevorder en natuurlik ook om te vermaak. Die fokus sou wel verskuif met die geskrewe narratiewe tradisie wat deur koloniseerders gevestig is. Britse imperialisme het ook die uitbreiding van Engels as die taal van opvoeding, godsdiens, die arbeidsmark en regeringsinstellings geïmpliseer. Opvoeding is beplan en die boeke daarvoor is in Brittanje gepubliseer. Fiksie kon in diens staan van die bevordering van die Christendom en geletterdheid (Schmidt soos aangehaal in Heale, 1996: 796). Volksvertellings is doelbewus aangepas om die oogmerke van die Westerse beskawing en godsdiens te bevorder met die gevolg dat die verhale, gestroop van *ongewenste wreedheid en slinksheid* (my kursivering), in moralistiese aanvangsleesboekies beslag gekry het.

Die situasie lyk vandag nie soveel anders nie. Ten spyte van onafhanklikheid en gepaardgaande veranderings staan boeke in diens van opvoeding en wie dit bedryf. Slegs lande waarvan die Departement van Opvoeding verkope waarborg, het florerende plaaslike uitgewerye. Heelwat sulke departemente word streng deur die staat beheer en die druk van die owerheid op outeurs spreek vanself. Hieruit spruit die reeds bekende cliché dat boeke in Afrika “skool” beteken (Heale, 1996: 797).

Teenswoordig word hierdie aanspraak van die opvoedkunde verder gereflekteer in die kriteria wat gestel word vir toekennings<sup>23</sup> aan prenteboeke en die terme waarmee dit geresenseer word. Boeke wat die probleme van kinders aanspreek, wat kinders help om hulself en ander te verstaan en, in die Suid-Afrikaanse konteks, wat ’n sogenaamde bydrae maak tot ’n literêre omgewing, word aangeprys. Teenswoordig in Suid-Afrika word met so ’n bydrae onder meer waarskynlik bedoel dat ’n boek tematies en ideologies die vestiging en

---

23 Shavit (1986: 36-37) verwys na kommentaar by die Hans Christiaan Andersentoekening (die belangrikste internasionale toekenning vir teks, vertaling en illustrasie in kinderliteratuur wat tweejaarliks deur IBBY gemaak word). Dit blyk dat die kriteria baie sterk deur die gemeenskap se verwagtings – wat opvoedkundige waardes vooropstel – beïnvloed word.



instandhouding van 'n harmonieuse, geïntegreerde multikulturele samelewing onderskryf en iets van die Afrika-kontinent weergee.<sup>24</sup>

Dit is uitaard die prerogatief van instansies om hul eie kriteria op te stel. Dit blyk egter duidelik dat, nie net artistieke meriete nie, maar ook die kinderliterêre sisteem se voorrang aan opvoedkundige waardes 'n groot rol speel by die evaluering van prenteboeke. Volgens Shavit (1986: 36) moet die feit dat kinderboeke hul eie toekennings ontvang met gemengde gevoelens verwelkom word. Kinderboekouteurs se rol in die samelewing mag hierdeur wel 'n bietjie in status verbeter, maar die laer status van kinderboeke tussen ander letterkundige genres word eintlik terselfdertyd daardeur bevestig.

Shavit se verwysings in *Poetics of Children's Literature* (1986: 33-43) het, met die uitsondering van Maurice Sendak's *Where the wild things are*, betrekking op kinderboeke in die algemeen en neem nie pertinent bestek op van die prenteboek se situasie binne die veld van kinderliteratuur nie. Dat dit veel (en nie juis veel goed nie) sê van die prenteboek se status binne die kinderliteratuur, spreek volgens my vanself.

My vermoede word bevestig deur die programsamestelling<sup>25</sup> van plaaslike konferensies oor kinderliteratuur. Referate oor

---

24 *Die spreek met foete* sowel as *Net één slukkie, Padda!* wat deur my geïllustreer is, is in 2003 genomineer vir die kortlys vir die Vivian Wilkes Award wat deur die South African Children's Book Forum toegeken word. Esteties gesproke, is *Die spreek met foete* ongetwyfeld na my mening die beste prenteboek van die twee. Die feit dat dit alleen in Afrikaans uitgegee is en 'n samestelling is van vertalings van (taamlik on-opvoedkundige) Nederlandse verse, het waarskynlik ten gunste van *Net één slukkie, Padda!* getel. Laasgenoemde boek, met 'n duidelike goeie moraal, aangebied as 'n volksvertelling van Afrika, het die prys ontvang.

25 *Towards understanding* (Cilliers, 1987), gebundelde referate van die Universiteit van Wes-Kaapland se Simposium oor Kinderliteratuur in 1987, wys dat slegs ses uit 45 referate direk met prenteboeke verband hou en nog 14 onder meer ook na prenteboeke verwys. *Other worlds, other lives* (Machet, Ölen & Van der Walt, 1996), die samevatting van die Internasionale Konferensie oor Kinderliteratuur wat in 1995 by Unisa plaasgevind het, bevat 60 referate waarvan slegs twee pertinent oor prenteboeke of illustrasies handel en nog tien wat onder andere ook na prenteboeke verwys. Daar kan wel gemeld word dat Enik, Unisa se eenheid vir navorsing in kinderliteratuur, in 2002 'n konferensie gehou het met die fokus spesifiek op illustrasie.



prenteboekillustrasie as sodanig is in 'n skreiende minderheid. Dit is sekerlik nie te wyte aan die voorkeure van die organiseerders nie, maar as gevolg van die feit dat prenteboekillustrasie in Suid-Afrika geen teoretiese selfvertroue het nie en nog nie 'n akademiese tuiste gevind het nie.

Oor die houdbaarheid van 'n situasie waarin prenteboeke deur beginsels van die opvoedkunde gevorm word, kan (en sal hopelik) lank gedebatteer word. Die positiewe rol wat onderwysinstellings en opvoedkundige uitgewers in 'n ontwikkelende land soos Suid-Afrika speel, behoort waardeur te word. Of prenteboeke egter in elke opsig van hulle aard daarby sal baat vind, betwyfel ek. Volgens Schwarcz (1988: 40) was dit nog nooit haalbaar vir enige opvoedkundige sisteem om kinders vir hulle toekomstige sosiale rolle voor te berei en terselfdetyd hulle individuele groei te verseker nie. Hy erken die opvoedkundige potensiaal van prenteboeke, maar spreek hom sterk daarteen uit dat hulle hoofsaaklik net maar nóg handlangers van die formele opvoedkunde word: "We should accept it [children's literature] as a specific, open-ended art form, though one definitely connected to psychological concepts and educational values" (Schwarcz, 1988: 40).

Hy plaas 'n hoër premie op vier ander funksies van prenteboeke:

If and when children are able to encounter a few grains of any of these four ingredients – entertainment value, human meaningfulness, societal significance and aesthetic appeal – in a sizeable percentage of their picture books, the educational aspects will take care of themselves. For variation and individualisation will outdo stereotyping and indoctrination (Schwarcz, 1988: 42).

Vir 'n ondersoek na betekenis in prenteboekillustrasie het die teoretiese tuiste van prenteboeke uiteraard belangrike implikasies. Betekenis(se) is duidelik ook geleë in die rol wat deur die kulturele omgewing aan 'n prenteboek toegeken word. Die status wat prenteboeke in die literêre polissisteem geniet en die mate waarin enigsins daarvan kennis geneem word as letterkunde, hang nou saam hiermee.



### 1.2.2 Die literêre status van prenteboeke

Die status van kinderliteratuur in die algemeen word uiteraard beïnvloed deur die aard van die betrokke teks self. Veel ruimer gesien, hang dit ook af van die waardeskatting wat binne 'n bepaalde kultuuumgewing op 'n bepaalde tydstop bestaan oor kindwees (O'Sullivan, 2000: 129). Indien 'n mens na prenteboeke in die besonder verwys, sal dieselfde faktore geld, maar sal die belangrikheid van visuele kommunikasie in 'n spesifieke gemeenskap ook relevant wees. In die VSA, waar visuele kommunikasie in alle media in oorvloed gebruik word, sal prenteboeke waarskynlik anders praat as in kulture, byvoorbeeld in sommige Arabiese lande, waar die uitbeelding van mense en diere om godsdienstige redes afgekeur word.

Die gebrek aan entoesiasme vir prenteboekteorie aan literêre departemente word oënskynlik deur 'n belangrike Suid-Afrikaanse naslaanbron beaam. In *Literêre terme en teorieë* (Cloete, 1992: 202-204) onderskei Elsabe Steenberg<sup>26</sup> prenteboeke in haar artikel *Kinderliteratuur* glad nie van ander kinderliteratuur nie. Die term word trouens nie eens genoem nie. Sy beskryf kinderliteratuur se ouderdomskategorie as ses- tot elf-/twaalfjarig en jeugliteratuur word in 'n ander artikel behandel. 'n Mens moet waarskynlik hieruit aanneem dat net kleuters jonger as ses prenteboeke lees en dat prenteboeke geen plek in die literatuurstudie het nie. Die afwesigheid van 'n inskrywing oor prenteboeke kan seker ook voor die deur van die samesteller gelê word. Prenteboeke word na alle waarskynlikheid beskou as die opvoedkunde se probleemkind.

Prenteboeke begeef hulle, as gevolg van sekere aspekte van hulle aard, sekerlik wel op die literêre terrein en na hulle estetiese ambisie is reeds in hoofstuk 1.1.2 verwys. Eerstens is daar (hoewel dit kort is) 'n geskrewe teksgegewe en papier is die medium waarin die narratief aangebied word. Enkele eienskappe wat Steenberg aan kinderliteratuur toedig (1992: 203) sou volgens my ook kon geld vir

---

<sup>26</sup> Elsabe Steenberg was 'n kinderboekskrywer en professor in kinderliteratuur aan die Potchefstroomse Universiteit.



prenteboeke. Tematies hou hulle byvoorbeeld rekening met die bevatlikheidsvermoë van kinders en as gevolg van die feit dat kinders emosioneel steeds besig is om te ontwikkel, is absolute negatiewe karaktertrekke by karakters (byvoorbeeld sadisme, nihilisme en sinisme) nie wenslik nie. Perspektiefverskeidenheid is wel moontlik en die taalgebruik is dikwels konkreet en eenvoudiger as dié in volwasse literatuur en steun sterk op beeldende elemente. Pulles (1990: 13-14) wys op die strukturele ooreenkomste met die (lees)-dramavorm: daar is 'n uiteensetting (begin), verwikkeling (opbou), klimaks, wending, ontknoping en slot. Ook stem die milieu- en karakterbeskrywingsmetodes ooreen met dié van drama. Die hardoplees-element het ook 'n dramatiese kwaliteit.

Oittinen verwys na Edward Ardizzone en vereis soos hy dat prenteboeke hardop voorleesbaar sal wees:

As art forms, theater and film are closely related to picture books. In an illustrated book, the reader participates in the dialogue of the rhythm of words and pictures, which gives him/her an idea of the scene, characters, and the whole setting of the story – just like in theatre or film. In the same way, we must pay attention to the readability, even singability of the text when translating an illustrated text for a little child (Oittinen, 1995: 49-65).

Daar is dus twee reseptore wat dit gelyk ontvang, waarvan die een die narratief tot 'n mate dramatiseer. Na die ooreenkomste met film en strokiesprente is ook al verwys deur Jens Thiele (2000: 48) en Geoff Moss (1992: 55-56). Ten spyte van talle ooreenkomste met film en drama (en met beeldende kuns) sal prenteboeke, omdat hulle boeke is, hulle steeds na die literêre omgewing wend vir 'n teoretiese begronding. Of hulle daar egter enige noemenswaardige status sal geniet, is te betwyfel.

Vanuit die Westerse perspektief waarmee hierdie werkstuk na prenteboeke kyk, is dit opmerklik dat die status van kinderliteratuur nie daaraan toegeken word deur die reseptors naamlik kinders nie. Kinders is, aldus Ewers (soos aangehaal in O'Sullivan, 2000: 129) waarskynlik veel meer in die onmiddellike vermaaklikheidswaarde van 'n teks geïnteresseerd as in die literêre status van die outeurs of die innovasie



waarmee die boek geskep is.

Die status van prentboeke sal uiteraard verskillend beskryf word vanuit biblioteekkundige, letterkundige, opvoedkundige of beeldende kunstperspektiewe. Onder 1.2.1. is reeds verwys na die dominante inspraak van die opvoedkunde op die terreine waar die prentboek geëvalueer word. 'n Didaktiese en nie 'n outonome estetiese kriterium nie bepaal dus meestal die waarde van die teks. Die mindere status van prentboeke in die ander dissiplines spreek onder hierdie omstandighede vanself.

Sommige sogenaamde gesaghebbende opvattinge oor wat die doel van illustrasies as sodanig is, vereng uiteraard die persepsies oor die waarde daarvan en hoe dit in staat is om te funksioneer. Nodelman (1988: 3) verwys byvoorbeeld na die definisie van *The American Heritage Dictionary*: "Visual matter used to clarify or to decorate a text." Sutherland, Monson en Arbuthnot (soos aangehaal in Nodelman, 1988: 4) sê verder die voorkoms van illustrasies in kinderboeke, in die verlede én vandag, is sekerlik 'n refleksie van 'n volwasse oortuiging dat prente kinders se aandag trek en hulle sal help om iets oor 'n onderwerp te leer.

In die literêre polisteem geniet kinderliteratuur 'n lae status. Dit hou volgens Shavit (1986: 37) ook verband daarmee dat die status vanuit hoër sub sisteem aan kinderliteratuur toegeken word: "... the children's writer [is] perhaps the only one who is asked to address one particular audience and at the same time appeal to another".

Volgens Marantz egter, behoort prentboeke geensins as letterkundige werke beskou te word nie, omdat hulle nie woordgedomineerd is nie. Hy beskou dit as behorende tot die visuele kunste:

A picture book ought to be appreciated as an art object because its expressive potential goes well beyond the mere narrative. More like a film than a painting, its aesthetic force derives from the continuity of images, from the relationships of the pages as they are turned (Marantz, 1983: 154).

Hoewel hy dit nie as letterkunde reken nie, laat blyk hy tog sy



waardering daarvoor as 'n waardige kommunikeerder in die visuele kunste.

Joseph Schwarcz (1982: 169) beskryf die prenteboek as 'n kunsvorm<sup>27</sup> omdat dit volgens hom wel die eienskappe besit waarvolgens ons kuns herken. Dit kommunikeer naamlik in simboliese taal, dit gebruik figuurlike, metaforiese en simboliese maniere om 'n misleidende verbeeldingswêreld op te roep – 'n wêreld veel verrassender, meer dinamies en kompleks as ons daaglikse lewe. Dit poog ook om ons so ver te kry om onself bewustelik of onbewustelik te ontmoet.

Die feit dat kinderliteratuur tot 'n groot mate gebruiksliteratuur<sup>28</sup> met 'n geleentheidskarakter is, dra nie tot die aansien daarvan by nie, want sulke literatuur beklee tradisioneel 'n mindere status in die literêre polisie. “Opgradering” van literêre status sal volgens Ewers (soos aangehaal in O’Sullivan, 2000: 131) slegs kan plaasvind as dit toenemend meer “letterkundig” raak.

Billikheidshalwe behoort die moontlikheid ook oorweeg te word dat prenteboekouteurs en -illustreerders en die uitgewersbedryf self aandadig is aan die paternalistiese of skeptiese persepsies wat in die kulturele gemeenskap en die akademiese omgewing bestaan oor prenteboeke. Joseph Schwarcz (1988: 36-37), een van die gesaghebbendste twintigste-eeuse teoretici oor kinderliteratuur, wys daarop dat prenteboeke, synde mediums van massakommunikasie en dus self ook verbruikersitems, ongelukkig dikwels ook die slegter eienskappe van massaverbruikersitems besit. Die meerderheid prenteboeke toon wat struktuur, komposisie en geheelaanbieding betref 'n tendens van herhaling en eendimensionaliteit. Sulke boeke reduceer karakterisering, vormgewing en tegniek tot skattigheid en sentimentaliteit en steun swaar op die maklike antwoorde wat alle vorms van stereotipering bied. Die invloed van Disney-modelle waarin skoonheid, die landskap en kindwees geïdealiseer word en op die

---

27 Hy verwys na “kunsvorm” in die breë sin van die woord, byvoorbeeld: literêre kunsvorm.

28 Byvoorbeeld verjaardag-, slaapyd- en skoolliteratuur.



groteske staatgemaak word om karakter te verbeeld, moet nie onderskat word nie.

Die verduideliking is na my mening egter nie 'n legitieme rede om die mindere status van prenteboeke te verklaar nie. Niemand sal byvoorbeeld die roman geringskat op grond van miljoene prulromans wat in omloop is nie.

Die potensiaal wat prenteboeke het om jong kinders se persepsies (of stereotipes) van ander mense en kulture te vestig, is veels te groot om dit te onderskat, te onderbenut of onderwaardeer te laat verbygaan. Die skattigheid van die meerderheid prenteboeke hou egter die persepsie in stand dat die reseptors ongevormde kinders is wat opvoeding nodig het en dat prenteboeke weinig meer is as ideale vriendelike en skadelose hulpmiddels vir die onderwys.

### 1.3 SAMEVATTING

'n Oorsig van die geskiedenis van prenteboeke toon dat prenteboeke vanaf die ontstaan daarvan didaktiese oogmerke gehad het of deur opvoeders as 'n instrument tot stigting en lering gebruik is. Die didaktiese aard daarvan mag een van die redes wees waarom dit meestal nie as kunswerk gereken word nie. Die wyse waarop oor prenteboeke gepraat word en die posisie wat dit in leerplanne aan universiteite inneem, bevestig dat dit as genre nie ernstig opgeneem word nie en dat dit boonop geen duidelike plek by 'n akademiese dissipline gevind het nie. Hierdie situasie kan wel aanleiding gee tot dinamiese en opwindende interdissiplinêre ondersoek, maar oënskynlik het dit nog nie optimaal gebeur nie. In hoofstuk 2 sal wel gesien word dat by die teoretisering van prenteboeke na heelparty studieverde verwys word. Intertekstualiteit as 'n vertrekpunt vir die bestudering van prenteboeke is na my mening ononderhandelbaar.

Die besondere aard van die prenteboek as 'n woord-beeldkonstruksie het tot gevolg dat dit benader kan word soos ander kunsvorms (byvoorbeeld film, drama en strokiesprente) wat uitdrukking gee deur middel van die wisselwerking en samewerking tussen woorde en prente.



Aangesien woorde en beelde as tekens volgens ooreenkoms verwys na iets wat vir die kyker verstaanbaar is, is die semiotiek 'n sinvolle manier om prenteboeke te beskryf, soos in hoofstuk 2 aangedui sal word. Die wyse waarop die fisiese (of buitetekstuele) eienskappe van prenteboeke ook volgens ooreenkoms of konvensie betekenis kommunikeer, soos in hierdie hoofstuk aangetoon is, beaam dit.

Vir die “lees” van illustrasies in 'n vertaalkonteks het die bevindings van hierdie hoofstuk bepaalde implikasies. Prenteboeke het duidelik 'n geskiedenis dat hulle dikwels die opvoedkunde (of een van talle ander dissiplines) ter wille was of wil wees. Dit is 'n kulturele agtergrond waarteen die narratief betekenis kommunikeer. Die implikasie is noodwendig dat prenteboeke as estetiese tekste nie tot hul reg kom nie. Die wyse waarop illustrasies in verskillende kulture volgens die opvoedkundige norme van die onderskeie samelewings verskillend mag kommunikeer, kan nie uit die oog verloor word nie. Daarbenewens kan die buitetekstuele eienskappe van prenteboeke sowel as die woord-beeldkonstruksies in verskillende taal- en kultuuumgewings verskillende boodskappe oordra.

## HOOFSTUK 2: KONTEMPORÊRE TEORETIESE BENADERINGS TOT DIE BESTUDERING VAN PRENTEBOEKE

---

“And now,” cried Max, “let the wild rumpus start!”<sup>1</sup>

---

Onder die oppervlak van die didaktiese verwagtings wat dikwels aan prenteboeke gestel word (en terselfdertyd ’n veronderstelling dat hulle ordentlik en skadeloos sal wees) lê daar waarskynlik heimlik ook ’n nostalgiese motief: “For the adult, in protecting his dream image of youth, hides the fear that to penetrate it would destroy his dreams and reveal the reality it conceals” – aldus Dorfman en Mattelart in *How to read Donald Duck* (soos aangehaal in Moebius, 1985: 142). Volgens William Moebius<sup>2</sup> word prenteboeke deur baie volwassenes as die laaste terrein van onskuld gekoester. Emosie en vertedering is sekerlik grondige reaksies wanneer prenteboeke gelees word, maar daar is ook meer te sien as wat roerend of aangrypend is. Daar is betekenisvolle ontwerpelemente, verrassende verwysings na ander tekste en dissiplines en interessante semiotiese kodes van verstaan.

Ten einde aansien te wen vir prenteboeke en ’n volwaardige plek tussen ander genres en dissiplines daarvoor te beding, is ’n teoretiese begroting noodsaaklik. Benewens insigte wat die vertaalstudie (wat die fokus van hierdie tesis is) volgens my kan bied, dra ander kontemporêre benaderings daartoe by om ’n vollediger en ryker prent van die genre te skets. Intertekstualiteit is volgens Moebius (1985: 147) meer algemeen in prenteboeke as wat vermoed sou word. Met intertekstualiteit as uitgangspunt word aangeneem dat tekste ’n veelvuldigheid van betekenisse en verwysings met hulle saamdra. Dit kan dus nie anders nie as dat meerdere teoretiese modelle geraadpleeg behoort te word met ’n ondersoek na kommunikasie in prenteboeke. In isolasie sal ’n klassifikasie of ’n model onvolledig wees, “. . . for the

---

1 Uit *Where the wild things are* (Sendak, 1992: 22).

2 William Moebius is betrokke by die departement van vergelykende letterkunde aan die Universiteit van Massachusetts, VSA.



means by which picture books communicate, the codes they evoke and the contexts they imply, may well be infinite in number . . .” (Nodelman, 1992: xi).

In hierdie hoofstuk sal gekyk word na teorieë waarmee prentboeke in die algemeen ondersoek sou kon word en tweedens na vertaalteorieë wat op prentboeke toegespits is. Weens die omvang van sommige daarvan, byvoorbeeld die semiotiek, sal daar net kortliks na elkeen verwys word. Aspekte wat ek persoonlik vir die doeleindes van hierdie studie as belangrik beskou, word uitgelig – aspekte wat spesifiek ten opsigte van prentboeke (veral dié in ’n vertaalkonteks) insiggewend sal wees.

Verbale en visuele metafore is kommunikasie-instrumente wat van essensiële belang vir prentboeke is en semiotiese benaderings kan haas nie uitgesluit word nie. ’n Kort inleiding tot semiotiese ondersoek word gegee en die vyf kodes van Barthes, soos deur William Moebius toegepas, word uitgesonder as ’n nuttige model.

As gevolg van die kontemporêre tydsges en literêre tendense, word uiteraard meer en meer prentboeke gemaak wat eienskappe toon wat met postmodernistiese literatuur verband hou. Geoff Moss stel ’n interessante sintese voor tussen die literêre kritikus David Lodge se analise van die poëtika van postmodernisme en beginsels van die aweregse Franse filmmaker Jean-Luc Godard se *counter cinema*. Dit word kortliks beskryf en toegepas op ’n aantal Europese prentboeke. Steeds in pas met die postmodernisme, word ook kortliks verwys na die werk van Jens Thiele, wat vrye eksperimentering met prentboekillustrasie bepleit as teenvoeter vir die inhiberende invloed wat die mark en die opvoedkunde op die genre het.

In die tweede deel van die hoofstuk word verwys na faktore wat betekenis in vertaalde kinderliteratuur beïnvloed, onder meer globalisering en gepaardgaande kulturele spanning. Drie teoretici wat oor vertaalde kinderliteratuur geskryf het en ook na prentboeke verwys, kom ter sprake. Emer O’Sullivan het belangrike beskrywende werk gedoen oor vertaalstudie in ’n kinderboekkonteks en Göte Klingberg verwys pragmaties na vraagstukke waarvoor vertalers te



staan kom. Riitta Oittinen is die enigste een wat 'n uitvoerige teorie geformuleer het wat vir aspekte van die beskrywing en analise van vertaalde prentboeke gebruik kan word. Daar word verwys na haar fokus op die kind as reseptor en die belang van dialoog en karnavalisme, of 'n vreeslose, speelse gees, in dié verband.

## **2.1 ENKELE NAVORSINGSTEORIEË MET BETREKKING TOT PRENTEBOEKE**

### **2.1.1 Semiotiek**

Die semiotiek is 'n oneindige en ryk studieveld wat meermale die fokuspunt van 'n bespreking oor prentboeke uitmaak. In hierdie tesis val die klem elders, hoewel 'n semiotiese benadering nie van 'n vertaalteoretiese een uitgesluit kan word nie. Daar sal, weens die omvang en aard van die studie, net in breë trekke oor semiotiese teorie gepraat word. Mieke Bal (1998: 74) sê hoedat dit 'n nuttige addisionele instrument saam met ander teorieë is:

It [semiotics] is not a historical but rather a hermeneutic discipline, but it can be usefully integrated within historical inquiries. Semiotics focuses on construction and representation, considering 'texts' as specific combinations of signs yielding meaning.

In semiotiek staan die teken sentraal. Dit sien 'n teken as iets wat na iets anders verwys en in die plek van daardie iets anders staan. Behalwe die teken, bestudeer die semiotiek egter ook die sisteem waarbinne tekens funksioneer, die kombinasies met ander tekens en die reëls waarvolgens hulle kommunikeer (die kodes) om betekenis te skep. Hierdie sisteme self kan natuurlik ook weer tekens wees.

Riitta Oittinen (2003: 3) maak dit op prentboeke van toepassing deur te sê dat die prent in 'n prentboek (die visuele) 'n ikoon is wat na iets in die werklike (of onwerklike) wêreld verwys. 'n Woord in 'n prentboek (die verbale) is gebaseer op ooreenkoms – volgens ooreenkoms en konvensie is 'n Finse kat *kissa* en 'n Duitse een *Katze*. Maar daar is ook 'n indeksale verhouding tussen die verbale en die visuele: in 'n prentboek verwys die verbale (soos die woorde) na die



visuele (soos die illustrasies en ander buitetekstuele elemente soos rame, versierings en kleure) en natuurlik ook andersom. Die indeksale verhouding wissel van boek na boek en van bladsy na bladsy, wat van fundamentele belang is vir die verstaan van 'n prenteboek en sy vertelling.

Terme soos ikone en indekse maak meer sin indien 'n mens vlugtig kyk na die ontstaan van moderne semiotiese teorie. Die Switserse linguïst Ferdinand de Saussure (of slegs Saussure soos dikwels in teoretiese literatuur na hom verwys word) en die Amerikaanse filosoof Charles Sanders Peirce kan vaders van die semiotiek as wetenskap genoem word.

Volgens Peirce se terminologie staan die teken (*representamen*) in die plek van die *object* of verteenwoordig dit. Die *representamen* verwys na die *object* op grond van die *ground* (Du Plooy, 1992: 474). Die teken (*representamen*) word geïnterpreteer deur 'n nuwe teken wat in die gedagtes van interpreteerders ontstaan. Hierdie nuwe teken in die gedagtes van die interpreteerder word die *interpretant* genoem.

Peirce identifiseer drie verhoudings tussen die teken (*representamen*) en dit waarna dit verwys (*object*) (Cheetam, 1998: 75). Wanneer die teken lyk na die *object*, noem hy dit 'n ikoon (byvoorbeeld 'n foto van 'n persoon). Die verhouding kan ook een van aanwysing of aangrensendheid (Du Plooy, 1992: 474) wees en dit word 'n indeks genoem (byvoorbeeld 'n padwyser wat op 'n roete dui of plooi wat op ouderdom dui). Die derde verhouding tussen die teken en die *object* berus op konvensie of ooreenkoms tussen mense (byvoorbeeld 'n woord of 'n verkeerslig) en die teken word dan 'n simbool genoem.

Waar Peirce tekens in hulle verhouding tot ander min of meer konkrete sake gesien het, “. . . is die konsekwensie van Saussure se uiteensetting van die teken . . . dat taal 'n totaal in sigself geslote sisteem is . . .” (Du Plooy, 1992: 474). In teenstelling met die drieledige onderskeidings waarmee Peirce werk, gee Saussure voorkeur aan binêre opposisies (byvoorbeeld paradigmatiese en sintagmatiese<sup>3</sup> verhoudings tussen tekens). Dis duidelik dat die semiotiek in noue verbintenis met die strukturalisme gesien moet



word. Waar die strukturalisme na 'n metode van ondersoek verwys, dui die term semiotiek veral 'n terrein van ondersoek aan. Naas 'n ondersoek van tekens, gaan dit natuurlik ook om 'n ondersoek van stelsels van tekens (Du Plooy, 1992: 475). 'n Sisteem kan saamgestel word op grond van reëls waarvolgens tekens geles word. Dit word kodes genoem en voorbeelde is so uiteenlopend soos die navigasiekode en 'n poëtiese periodekode. Die fokus van die semiotiese ondersoek het gaandeweg verskuif van die sintaktiese verhoudings tussen tekens en die semantiese verhoudings tussen tekens (en dit waarvoor die tekens staan) tot 'n ondersoek van die kodes.

Tekste (byvoorbeeld 'n skildery of 'n prenteboek) wat meervoudig gekodeer is, het stellig 'n hoë betekenisdigtheid en is volgens Lotman 'n artistieke teks (Du Plooy, 1992: 475). Vanuit hierdie perspektief is dit ondenkbaar dat 'n prentboek soos *Die Menschenfresserin*<sup>4</sup> (Dayre & Erlbruch, 1996) nie 'n kunswerk of "letterkunde" genoem kan word nie. In hoofstuk 1.1.2 is reeds verwys na Umberto Eco se verwysing na kodes. Hy beskryf hulle as die "... reëls waarvolgens tekens in 'n gemeenskap gegenereer word sodat die kodes in der waarheid die ganse kulturele wêreld tot stand bring" (Eco soos aangehaal in Du Plooy, 1992: 476). Sowel Lotman as Eco beskou die buitetekstuele verhoudings van literêre tekste (kulturele konteks) as belangrik vir die interpretasie daarvan. Nodelman (1988: 106) sê ons kan prente, soos enige ander aspek van menslike bestaan, alleen verstaan uit die oogpunt van die diepte en subtiliteit van die konstekste wat ons op hulle kan toepas. Hy haal Bryson ook in dié verband aan: "... the sign exists only in its recognition, 'dialogically', as interaction between the signifiers presented by the surface of the image or of the text, and the discourses already in circulation ... ." (Bryson soos aangehaal in

---

3 In taalkunde word die term paradigma gebruik om na reekse verbuigings en vervoegings van woorde te verwys. Saussure het dit 'n meer algemene betekenis gegee deur daarmee te verwys na "... enige reeks taaltermen of linguistiese eenhede ... wat as 'n klas of kategorie beskou kan word" (Du Plooy, 1992: 368) – byvoorbeeld selfs rymwoorde of woorde wat semantiese ekwivalensie toon (soos meisie, nooi, aster). Sintagma verwys weer na die horisontale ordening van tekens of taaleenhede – die lineêre posisie van 'n teken in 'n taaluiting.

4 'n Bespreking hiervan volg in hoofstuk 2.1.2.



Nodelman, 1988: 106). Dit ondersteun my uitgangspunt dat die vertaalteorie belangrike komplementêre inligting kan verskaf aan die semiotiese ondersoek na betekenis.

Semiotiese terminologie en teorie weer, is net so bruikbaar vir vertaalstudies – ook waar illustrasies by vertalings ter sprake kom. Oittinen beskryf vertaling (met illustrasies) byvoorbeeld volgens Saussure se terme sintagma en paradigma:

The translation as such is a syntagm of words and ideas, it is a flow of things forming one possible combinatoin. Syntagms are sets of differences joining with each other and forming one entity. When translating a picture book, the translator chooses different words (from the paradigm) to match the whole story told in words and images. The translation is a new syntagm of words and images, telling a story (Oittinen, 2001: 3).

Die konsep “ondersoek na betekenis”<sup>5</sup>, hoewel dit gereeld en oënskynlik onproblematies deur teoretici (en myself in hierdie werkstuk) gebruik word, moet, met die woorde van Culler (1981: 50) in gedagte, gekwalifiseer word:

Indeed, the semiotic program may be better expressed by the concept of ‘sense’ and ‘making sense’ than by the concept of ‘meaning’, for while

---

5 In Engels word ’n duidelike onderskeid gemaak tussen *meaning* teenoor *significance*. In Afrikaans sou dit met betekenis vertaal kon word versus sinrykheid of draagwydte. Riffaterre (soos aangehaal in Culler, 1981: 92) sê:

Significance is, rather, the reader’s praxis of the transformation, a realisation that it is akin to playing . . . It is a hierarchy of representations imposed upon the reader despite his personal preferences, by the greater or lesser expansion of the matrix’s components, an orientation imposed upon the reader despite his linguistic habits, a bouncing from reference to reference that keeps on pushing the meaning over to a text not present in the linearity.

Eric Hirsch (Dietrich, 1999: 13) sê *meaning* verwys na die outeur se intensie met die werk en *significance* impliseer die betekenis van ’n werk volgens sy gehoor: “[significance] extends the interpretation of an artwork to include any auxiliary meanings not necessarily intended by the author but constructed by the viewer; that is, what a given artwork signifies to the audience”. In ’n ondersoek na betekenis (met ’n intertekstuele uitgangspunt) verwys betekenis meermale na die ruimer begrip *significance*. Ek sal my bedoeling omskryf wanneer ek vermoed dat misverstand moontlik is.

‘meaning’ suggests a property of a text (a text ‘has’ meaning), and thus encourages one to distinguish an intrinsic (though perhaps ungraspable) meaning from the interpretations of readers, ‘sense’ links the qualities of a text to the operations one performs upon it. A text can make sense and someone can make sense of a text.

Dit laat ruimte vir ’n veelvuldige lees (*range of readings*) van ’n werk, wat in elk geval, aldus Culler, die opwindender opsie is: “In general, divergence of readings is more interesting than convergence, though of course it must be defined in relation to convergence” (Culler, 1981: 51).

Taal, waarby visuele taal of uitdrukking inbegryp word, is ’n sisteem van tekens “ . . . which is at constant play and meaning is a product of this play of differentiations” (Degenaar, 1987: 83). Wanneer dus verwys word na ’n ondersoek na betekenis in prenteboeke – deur middel van die semiotiek of watter teoretiese benadering ook al – word die verstaan van absolute betekenis nie as ’n moontlikheid oorweeg nie. Betekenis wat deur die ondersoek gevind mag word, kan ook nie met stelligheid op ’n eng strukturalistiese manier as die “eintlike” betekenis aanvaar word nie.<sup>6</sup>

Simboliese tekens gee volgens konvensie betekenis aan objekte. Omdat die kyker elemente, strukture, houdings, kleure en komposisionele elemente vantevore reeds in boeke of prente in bepaalde kontekste leer ken het, kan dieselfde elemente hergebruik word. Dis egter nie die herkenning van vorms as sodanig wat maak dat kykers beelde interpreteer nie, maar deurdat daar betekenis aan hulle toegeken word en hulle “gelees” word dat hulle begin funksioneer as tekens (Bal, 1998: 77).

Visuele intelligensie of geletterdheid maak dit vir ’n leser van ’n prenteboek moontlik om die simbole daarin te kan lees. Deur assosiasie en vorige ondervinding weet ’n leser dat bewegingslyntjies en

---

6 Dit beteken egter nie dat betekenis lukraak gevind kan word nie of dat presies enige of elke interpretasie gangbaar is nie. “Understanding implies that one commits oneself to language which is already a play of differences and that one is sensitive to the presence of traces of countless other words which are absent” (Degenaar, 1987: 83).



praatwolkies wat in strokiesprente gebruik word, baie waarskynlik dieselfde sê wanneer hulle in prenteboeke voorkom. Net so kan die kleur rooi, wat in visuele kommunikasie dikwels gebruik word om bloed, woede, gevaar en sedeloosheid te suggereer, in prenteboeke hierdie konnotasies oproep. Barry (soos aangehaal in Ferreira, 2002: 31) sê van kommunikasie wat uit ondervinding en assosiasie spruit:

In the development of language as a translation of human experience into a system of communication before any action or word can be standardized, it must be both familiar enough to the community to suggest its context in experience and specialized enough to avoid ambiguity.

Van 'n jong kind, die deursneeleser van prenteboeke, sal wel op grond van 'n (moontlik) kleiner verwysingsraamwerk minder insig verwag word. 'n Goeie prenteboek is onder meer een wat op die heel basiese vlak 'n narratief kan kommunikeer, en verdere lae van betekenis suggereer vir meer bedrewe lesers. Die besondere eienskap van 'n prenteboek, naamlik dat woorde en beelde saam die kommunikasie van die narratief behartig en mekaar toelig, voorkom uiteraard dat 'n boek geheel en al “misverstaan”<sup>7</sup> sal word of die leser heeltemal sal vervreem en verwar.

Barthes se bekende teorie oor die narratief vanuit 'n semiotiese perspektief is miskien een van die bruikbaarstes uit die oogpunt van prenteboeke. Hy praat in sy boek *S/Z* oor vyf kodes wat lesers aktiveer wanneer hulle 'n narratief volg:

The *proraitic code* is a series of models of action that help readers place details in plot sequences: because we have stereotyped models of 'falling in love' or 'kidnapping' . . . we can tentatively place and organize the details we encounter as we read. The *hermeneutic code* presupposes an enigma and induces us to seek out details that can contribute to its solution. There is a hermeneutic code at work for the viewer precisely when an image's subject is hard to make out. The *semic code* inserts cultural stereotypes, 'background

---

<sup>7</sup> In die lig daarvan dat daar, volgens die poststrukturealisme geen “ware” betekenis is nie, word misverstaan in aanhalingstekens geplaas. Jauss (soos aangehaal in Culler, 1981: 54) sê: “A work does not have an inherent meaning: it does not speak, as it were, it only answers”. Verwarring, ongemotiveerde betekenis of wankommunikasie bly egter sekerlik moontlik wanneer 'n teks bestudeer word.



information' that the viewer brings in to make sense of figures in the image in terms of class, gender, ethnicity, age and the like. With the help of the *symbolic code* the viewer brings in symbolic interpretation to read certain details, for instance 'love', 'hostility', 'loneliness', or for that matter, 'theatricality', 'vanitas' or 'self-referentiality.' Finally, the *referential code* brings in cultural knowledge, such as the identity of the sitter for a portrait, the program of an artistic movement, or the social status of the figures represented (Barthes soos aangehaal in Bal, 1998: 78).

Elke detail kry 'n plek in 'n bevredigende interpretasie van die visuele beeld deurdat hierdie (en moontlik ook nog ander) kodes 'n narratiewe skep. Bal verwys ook na die ooreenkomste tussen Barthes en Bakhtin<sup>8</sup> se teorie oor narratiewe, aangesien albei met 'n ineenvlegting van kodes werk wat ontstaan het uit die vroeëre diskoerse van 'n kultuur.

As 'n voorbeeld van hierdie model van die kodes in werking word *Bello*, een van die Schmidt-verse uit *Die spree met foete* (Schmidt, 2002: 18-19), van nader bekyk (figuur 11). Die teks is nie onduidelik nie, maar 'n ontleding van die narratiewe wys tog dat die kodes nuttig kan wees met die lees daarvan. Volgens die *proraitetic code* help bestaande aksiemodelle die leser om die detail in 'n sekvens te plaas wat die *plot* of intrige duidelik maak. In 'n taamlike warboel van tekeninge, help die sogenaamde aanduider (*pointer*)<sup>9</sup> hiermee. In hierdie geval is dit 'n rooi streep wat die hond, Bello, se roete, vanaf die titel (wat, volgens konvensie, die begin van vertellings is) tot by die toring van Pisa waar hy eindelijk sy plassie maak, aandui. Die

---

8 Sien ook 2.2.4 vir Oittinen se gebruik van Bakhtin se teorie. Hier word verwys na Bakhtin se konsep van polifonie – die ineenvlegting van verskillende stemme in 'n roman wat tot *heteroglossia* aanleiding gee. Dit is 'n kakofonie van inkongruente bundels of drade van kulturele diskoerse. Bakhtin neem egter die saak van die kant van die verteller en illustreerder (*sender*) af op terwyl Barthes se kodes verwys na die kulturele diskoerse wat die leser (*viewer*) aanwend om sin te maak van 'n narratiewe of beeld (Bal, 1998: 78).

9 Dit is een van die elemente of tekensisteme in die prent wat die leser begelei en kan vergelyk word met Peirce (soos aangehaal in Bal, 1997: 77) se konsep van die *indeks*. Die toeskouer se oog kan deur die visuele narratiewe gelei of gestuur word om betekenis sodoende so goed moontlik te kommunikeer. Dit maak 'n mens bewus van die manier waarop oë in verskillende rigtings oor die prentoppervlak beweeg. Die prent kan uiteraard nie in een moment as geheel gelees word nie en die aanwyser help die oog na die fokus toe.



streep beweeg, soos wat 'n mens lees, van links na regs en help die rigting van die aksie en die sekvens van gebeure aandui. Al die karakters kyk na die einde van die streep waar die hoogtepunt of klimaks van die vertelling plaasvind en die talle klein elemente in die illustrasie blyk nou dekor te wees waarteen die drama hom afspeel. Dit is heel duidelik dat Marisa en Bello kort vantevore by hulle almal verby gehol het.

Die *hermeneutic code* veronderstel dat daar iets enigmaties is, 'n geheim of intrige, wat verklaar moet word. Die eerste sin maak duidelik dat die Bello van die titel Marisa se hond is “wat sy eenkeer uit moes laat” (Schmidt, 2002: 18-19). Die uitdrukking, wat dalk nie sonder meer duidelik is nie, word eers in die middel van die tweede strofe deur 'n ander uitdrukking verklaar: “. . . maar hy't nog glad geen plas gemaak” – mits aanvaar word dat lesers weet dat dit eufemistiese beeldspraak is wat na urinering verwys. Teen hierdie tyd het die kyker baie waarskynlik reeds (danksy die rooi lyn) die brak opgelet wat sy been teen die toring van Pisa lig. Op pad soontoe, is hy onder die Eiffeltoring deur wat self lyk asof dit 'n beentjie lig. Die groot oë van die karakters langs die pad gee ook 'n aanduiding dat 'n taamlik onbehoorlike ding hier aan die gebeur is.

Talle leidrade (in ooreenstemming met die teks) dui daarop dat hy etlike lande deur is tót in Italië. Die *semic code* tree hier in werking en funksioneer deur die stereotipe beelde van 'n Nederlander (op 'n fiets digby gewelgeboue, onder 'n grys reënwolke), 'n Fransman (met beret en Franse brood langs die Eiffeltoring), 'n Belgiese trein (met die Belgiese vlag daarop) en Italiaanse landskap (Romaanse geboue en Toskaanse kothuis met olyfbome en sipresse) tot by die toring van Pisa self. Die vlae van elke land beskryf die geografiese roete en die pous, kruis om die nek, se handgebaar vanuit 'n venstertjie bevestig sy identiteit. Die vlae en die kruis is *simbole* (sinekdogee) van die nasionaliteite en die hoof van die Rooms-Katolieke kerk onderskeidelik. Die verwysing na die pous in die teks en die illustrasie, saam met die aandrang in die teks: “. . . ek wil dit nie oordryf . . . dit hét gebeur, dit hét gebeur . . .”, dra in ooreenstemming met die *referential code*, die betekenis dat legitimiteit aan hierdie wilde storie gegee word. Dit funksioneer egter



ironies en die pous, wat tradisioneel gesag en die waarheid verteenwoordig, kom so 'n bietjie verspot daarvan af.

Die skewe toring van Pisa het neffens die hond wat sy been lig 'n falliese funksie en oranje druppels (volgens die konvensie van prenteboeke en strokiesprente lyk druppels só) bevestig elke vermoede. Dat die digter Pisa gekies het as die plek vir die plas is sekerlik nie toevallig nie en die skatologiese visuele detail (testikels en anus van die brak) onderstreep dat dit woordspeling (*pun*) is. Die koninklike karakters op die posseëls verwys op 'n taamlik letterlike manier na die lande wat hulle verteenwoordig, maar is deur klein detail tot gewone pasassiers omskep.

### 2.1.2 Teoretiese benaderings wat met postmodernisme verbind word

Rose (Moss, 1992: 47) verwys na die feit dat kommentaar op kinderliteratuur ongelukkig meestal die eienskappe van die *readerly text* voorstaan ten koste van die *writerly text*.<sup>10</sup> Dit het baie te doen met die feit dat volwassenes neig om geslote eerder as oop tekste vir kinders aan te moedig “... to cut the child off from the experiment lest it should be dangerous and to deny metafiction because it turns the reader into a self-conscious collaborator rather than an easily manipulated consumer” (Rose soos aangehaal in Moss, 1992: 47). Uit die bespreking in hierdie hoofstuk tot dusver blyk duidelik dat betekenis die hele tyd geskep word tydens die leesproses en dat *meaning significance* word soos wat die leser die teks “voltooi.” Weerstandigheid by ouers, onderwysers of ander tussengangers teen die *writerly* en die “oop” teks ontnem kinderlesers die geleentheid om

---

10 Daar word na Roland Barthes se terme verwys. Die *readerly text* word passief geles en die *writerly text* vereis die leser se aktiewe samewerking. Degenaar haal Hawkes aan (1987: 85): “Where readerly texts (usually classics) are static, virtually ‘read themselves’ and thus perpetuate an ‘established’ view of reality and an ‘establishment’ scheme of values, frozen in time, yet serving still as an out-of-date model for our world, writerly texts require us to look at the nature of language itself, not through it at a preordained ‘real world’. They involve us in the dangerous, exhilarating activity of creating our world now, together with the author, as we go along.”



kreatief om te gaan met teks en dit druis as't ware teen die aard van lees in. Vir kreatiewe lees sou oop en aktiewe interaksie tussen die tussenganger (byvoorbeeld 'n voorleser) en kind noodsaaklik wees. Die uitdagende teks sou só eerder as 'n uitnodiging (om die teks te voltooi) gesien kon word as 'n bedreiging van die bekende.

Dit is onafwendbaar dat kinderliteratuur, ook prenteboeke, die literêre tydsgees sal weerspieël: “. . . children's literature, like any form of literature, will inevitably build on, toy with and perhaps even destroy conventional forms as it develops. Perhaps provocation is as important as satisfaction for children (Moss, 1992: 51). Talle voorbeelde hiervan kom algaande onder die aandag van teoretici, lesers, meningvormers en panele wat belangrike toekennings aan prenteboeke maak.

Moss sê omdat die primêre gehoor vir prenteboeke steeds besig is om die kodes te ontdek waardeur narratiewe hulle inligting oordra, word kodes deur die speelsheid van die teks getoets, verander, omgekeer en eindelik deur die lesers ook geassimileer. Vindingryke illustreerders speel doelbewus met konvensies om die leser bewus te maak van maniere waarop die teks funksioneer. Whale-Levitt (Moss, 1992: 53) noem 'n aantal voorbeelde hiervan, naamlik visuele onsin, manipulasie van die gesigspunt, kamoefflering en sinspeling op ander kunstenaars se werk. Hierdie (dikwels radikale en selfs ondermynende) spel herinner aan Oittinen se verwysing na Bakhtin se teorie van karnavalisme waarna in hoofstuk 2.2.4 verwys word.

Die idee van visuele onsin verwys na visuele onmoontlikhede – byvoorbeeld die Escher-agtige interieur (figuur 73) in *I hate my teddybear* (McKee, 1991). Oor die algemeen bevat die werk van Anthony Browne talle voorbeelde van die manipulasie van die gesigspunt, byvoorbeeld in *Voices in the park* (Browne, 1999) waarin die verskillende karakters en hulle dialoog in verskillende tegniek, medium en lettertypes uitgebeeld of verteenwoordig word (figuur 74). Kamoefflering kom ook in feitlik al Browne se illustrasies voor wanneer wolke, bome en geboue dikwels herinner aan of transformeer in ander dinge (figuur 74).

'n Sinspeling op ander kunstenaars word gevind in *Hier is ek* (Walton & Grobler, 1996) waar die kelnerin (na aanleiding van Salvador Dali se *Burning giraffe*) met laaie in haar been deur my uitgebeeld word en 'n kameelperd in 'n ander illustrasie in die boek deur 'n kitsch bloedrooi ondergaande son aan die brand gestee word (figuur 72).

Hierdie spel met kodes en konvensies word selfs deur sommige illustreerders veel verder gevoer – tot so 'n mate dat hul hantering van prenteboekillustrasie suksesvol ondersoek kan word deur middel van kritiese teorie wat gewoonlik met postmodernistiese skryfwerk geassosieer word. Geoff Moss (1992: 54-55) se definisie van postmodernisme lui:

Broadly speaking, postmodernism pictures a subjective, relativistic world which is so full of contradiction and so dependent on individual observers for its definition that there is little certainty about anything. Building on poststructuralist thinking, it also posits a view of this observing as decentred, as a product not of individual consciousness but as the meeting point of a plurality of discourses so that the human being is not a unity, not autonomous, but a process, perpetually in construction, perpetually contradictory, perpetually open to change.

Sulke illustreerders, byvoorbeeld Wolf Erlbruch, Shaun Tan, Frédérique Bertrand, Wiebke Oeser en Margriet Heymans daag die persepsies uit wat prenteboeke wil beperk ten opsigte van (of beskerm van) ironie, parodie of selfbewustheid en beweeg dikwels op die grens van wat tradisioneel as kinderliteratuur beskou sou kon word.

Geoff Moss (1992: 55-56) doen in sy artikel, *Metafiction, illustration and the poetics of children's literature*, 'n interessante sintese aan die hand tussen Lodge<sup>11</sup> se analise van die poëtika van postmodernisme en dié van Wollen in sy verwysing na die Franse filmmaker Jean-Luc Godard se *counter cinema* (in kontras met die Hollywood-film). So 'n benadering behoort toepaslik te wees in 'n ondersoek na prenteboeke. Hy stel die volgende items voor: **narratiewe diskontinuiteit, kortsluiting, multi-gelaagde narratiewe, 'n de-sentrering van 'n**

---

<sup>11</sup> David Lodge is 'n Britse skrywer en literêre kritikus.



**koherente self, woordspel en die prettigheid van die teks.** Daar sal by sy voorbeelde volstaan word, maar fragmentasie, pastiche en ironie sou ook hierby ingesluit kon word.

**Narratiewe diskontinuïteit** beteken 'n spel met die konvensie naamlik dat die teks die vertrekpunt by prenteboeke is waarby die illustrasies dan in 'n hoofsaaklik bevestigende hoedanigheid aansluit (Moss, 1992: 56). Sommige illustreerders breek egter die emosionele houvas of voorrangposisie van die geskrewe teks en speel met die hiërargie van woord bo beeld. In *I hate my teddybear* (McKee, 1991) word die eenvoudige (geskrewe) narratief deur die geïllustreerde vertelling getroef wanneer die geskrewe teks telkens op hoogstens 20% van die bladsy-oppervlak visueel verbeeld word. In die oorblywende 80% van die illustrasieruimte word talle enigmatiese karakters en raaiselagtige gebeure geskep waarvan die meeste teen die einde van die boek steeds onverklaard is. Hierdie “subtekste” is visueel selfs interessanter en meer stimulerend as die uitbeelding van die geskrewe narratief (figuur 73). Lesers word gedwing om konstruktief deel te neem aan die vertelling omdat die kousale verbande tussen teks en beeld nie volgens die verwagting funksioneer nie.

Met **kortsluiting** (*short circuit*) word verwys na die postmodernistiese verteller wat die leser skok deur die gaping tussen kuns en die werklikheid, tussen teks en die wêreld uit te wys (Moss, 1992: 58). Godard doen dieselfde in sy films deur die konstruksieproses te wys (byvoorbeeld deur die kamera soms sigbaar op die beeld in te sluit en agtergrondgeluide op die klankbaan toe te laat) en probeer geen skyn van natuurlikheid skep nie. Lesers van sulke tekste word voorberei om emosioneel betrokke te raak in 'n teks en om die produksieproses te verstaan. Frédérique Bertrand se boek *Gardez la Culotte!* (Bertrand, 1999) is 'n goeie voorbeeld hiervan. Die narratief van die skoolsuster wat 'n skool besoek en die hoofkarakter se vrees om 'n urienmonster te neem vorm die kern van die eenvoudige verhaaltjie. Die vertelling word dikwels onderbreek deur skemas en plakkate van liggaamsfunksies, bloedsomloop of die werwelkolom (figuur 69). Die karaktertjies neem sigtoetse af en die leeskaarte word soms verwronge weergegee om swak sig aan te dui. Die onderwerk (in potlood) word op die illustrasies



gelaat en handgeskrewe teks word dikwels op sigbare dowwe potloodlyne gedoen.

Naas die basiese verhaallyn wat op die oppervlak sigbaar is, is daar meer narratiewe wat deur die illustrasies gesuggereer of vertel word. Daar kan van **multi-gelaagde narratiewe** gepraat word (Moss, 1992: 60). *I hate my teddybear* is hiervan ook 'n uitstekende voorbeeld (figuur 73). Die narratiewe lyne nooi die leser telkens uit om bestek op te neem van betekenis, maar dit word nooit werklik toegelaat nie, deurdat die betekenis telkens uitwyk.

Die **de-sentrering van 'n koherente self** verwys na poststrukturealistiese teorie se kritiese ingesteldheid teenoor die humanistiese ideologie van die outonome en volledige mens. Die mensgesentreerde wêreldbeskouing word verwerp of ondermyn ten gunste van die argument dat die subjek of die gevoel van unieke subjektiwiteit slegs in taal en diskoers gekonstrueer word. In plaas daarvan dat die subjek as vasgestel, verenig en afgehandel beskou word, word dit voorgedhou as onstabiel, verdeel en gefragmenteer (Moss, 1992: 63).

Volgens Hunt (Moss, 1992: 63) vertoon prenteboeke iets van die **desentrering van die self** deurdat dit in wese – omdat prente deur rame en formate afgebaken word en slegs dele uit 'n landskap, momente uit 'n verhaalverloop of aspekte van 'n karakter kan weergee – fragmentaries is. Elke prent gee 'n nuwe gesigspunt en verwys na 'n ander subjekposisie. Omdat fragmentasie egter ontwrig en ontstel, verkies (veral die volwasse) leser van prenteboeke om hulle soos 'n film te lees; in sekvens op pad na voltooiing toe. Ons wil haas nie anders nie as om, volgens die kulturele konvensies waarvolgens ons geleer lees het, 'n punt bereik waar die werk 'n afgehandelde eenheid sal wees.

In *Berta's Boot* (Oeser, 1997) word Berta uitgebeeld as 'n kind met drie moontlike uiteenlopende reaksies op 'n gebeurtenis. Sy laat naamlik 'n klomp seilbootjies in die vlak seewater seil. Haar gunsteling, die seerowerboot, dryf weg en 'n groot vis sluk dit in. Berta gaan vies huis toe en gaan speel woedend *seawarrior battles* op die rekenaar



(figuur 70). Op die volgende bladsy lui die teks dat die middag ook anders kon verloop het. 'n Nuwe kleurskema in die illustrasies dui ook aan dat 'n mens nou met 'n alternatiewe afloop van die verhaal te doen het. Die kyker word weer teruggeneem na die strand net nadat die vis die bootjie ingesluk het. In die alternatiewe weergawe hardloop Berta huis toe en soek 'n vangnet in die visgereedskapkis. Terug op die strand, vang sy die vis met die net en kry haar bootjie terug. Dan kondig die teks (en weer 'n nuwe kleurskema) aan dat die middag nogmaals anders kon verloop het. Berta hardloop huistoe en skryf 'n briefie wat lees dat wie ook al haar bootjie kry, dit vir haar moet teruggee. Dit word in 'n bottel toegekurk en terug op die strand, gooi sy die bottel in die see.

Die karakter is deurgaans dieselfde en tog ook nie; die subjek is 'n proses en nie 'n vaste punt nie. Moss (1992: 64) skryf dat, hoewel dit nie so dikwels toepaslik is op prenteboeke nie, 'n **de-sentrering van 'n koherente self** tog 'n belangrike plek kan inneem in 'n dekonstruksionistiese lees (óf mis-lees) van die narratiewe.

**Woordspel** kan in die wydste sin van die woord in postmodernistiese terme verstaan word. Die postmodernistiese verwysing na die wêreld as 'n konstruksie deur taal en die arbitrêre verhouding tussen *signifier* en *signified* laat postmodernistiese skrywers speel met die ontdekking van nuwe tale. Hierdie kenmerk kom wel ook in prenteboeke voor, waar die vloeibaarheid en buigzaamheid van taal uitgewys word deur die eindelose spel met woorde. In *Ceci est un livre* (Jarrie, 2002: 1) kopieer Martin Jarrie die skildery *The treachery of images* van Magritte direk en die hele klein boekie word 'n speletjie in dieselfde trant. So ook *Eins, zwei, drei, Tier* deur Nadia Budde (2000) waarin die laaste van vier geïllustreerde woorde telkens verrassend vervang word deur 'n rymende, maar heeltemaal dwarse of “verkeerde” nuwe woord (figuur 71). Die nuwe woord begin telkens op die volgende bladsy 'n nuwe rympie, waarvan die vierde woord nogmaals uit die verwagting breek; 'n uitnemende voorbeeld van *différance*<sup>12</sup> in prenteboekillustrasie.

**Die teks is ook prettig.** Die filmkritikus P. Wollen (Moss, 1992: 65) verwys na revolusionêre film wat die vermaaklikheidsgedrewe, kon-



vensionele (Hollywood-) film uitdaag en provokeer met die doel om kykers te verander deur hulle te ontstig. Volgens Moss (1992: 65) doen prenteboeke tot 'n sekere mate dieselfde wanneer hulle tegnieke van postmodernistiese letterkunde en film inspan. In die proses word volwassenes se opvattinge oor die aard van narratiewe vir kinders miskien uitgedaag, maar kinders kry die geleentheid om met vorme te speel voordat hulle dit assimileer: "They are texts of pleasure because they can comfort and represent culture in an unthreatening way." Moss sê ook dat hulle eweneens kan wees wat Barthes (soos aangehaal in Moss, 1992: 665) *textes de jouissance* noem – tekste van geluksaligheid (*bliss*):

. . . the text that imposes a state of loss, the text that discomforts (perhaps to the point of a certain boredom), unsettles the reader's historical, cultural, psychological assumptions, the consistency of his tastes, values, memories, brings to a crisis his relation with language.

*Die Menschenfresserin* (die mensvreterin) (Dyre & Erlbruch, 1999), geïllustreer deur Wolf Erlbruch, is na my mening een van die uitdagendste kontemporêre prenteboeke – 'n *teks van geluksaligheid*. Dis 'n spel met konvensies sodat die narratief tegelyk bekend én onbekend, boeiend én afstootlik voorkom. 'n Bose vrou besluit op 'n dag om 'n kind te eet en sy fynkam die stad om die regte een te kry. Die kind moet nie te maer wees nie, maar ook nie te vet, te bot of te lelik nie. Sy soek lank en kry nie die regte een nie, maar sy is ook nie om te prate nie. Mense steek later hulle kinders vir haar weg en sy strompel ná dae depressief en uitgeteer na haar huis toe terug. Op haar eetkamertafel staan die pragtigste kind besig om 'n akkordeon te bespeel (figuur 63). Langs hom is 'n mak apie wat 'n trom slaan. Die kind is perfek: volmaak en mooi – so mooi dat 'n mens hom kan opeet. En dit is toe presies wat sy doen.

---

12 (Hierdie voetnoot verwys terug na die vorige bladsy.) Vereenvoudig uitgedruk, kan *différance* verduidelik word as 'n neologistiese selfstandige naamwoord wat die Franse post-strukturalis Jacques Derrida geskep het omdat dit afgelei is van, herinner aan of verwys na *différer* wat kan beteken om te verskil (Engels: *differ*) en om uit te wyk (Engels: *defer*). Daarmee verwys hy na betekenis wat nooit vas en seker kan wees nie, maar altyd 'n element van verskil bevat of besig is om uit te wyk deurdat dit telkens aan iets anders herinner (Collins & Mayblin, 1998: 75-77).



Die leser word, ten spyte van die onheilspellende tema, gerusgestel deur patroonmatigheid: in elke prent skyn 'n maan – soms vol, soms nie – in die lug. Dit het 'n gesig en funksioneer miskien as die alsiende oog van God. Die simbool vir die mensvreterin, die blaar van 'n monsterplant (*delicious monster*), word ook op elke bladsy uitgebeeld. Daar word verder verwys na *Die akrobate-familie*, 'n bekende skildery van Picasso, in die uitbeelding van een van die families wat hulle kind wegsteek. Tussen die sterk artieste lyk die kind veilig. Selfs in die foutvinderigheid van die mensvreterin is daar iets gerusstellends. Die meeste jong lesers was al aan die kritiek van hul ouers blootgestel en niemand is (gelukkig dus) volmaak nie. Selfs wanneer sy die kind vreet, is daar (paradoksaal) iets gerusstellend aan die handeling. Dit word in filmtegniek weergegee deurdat die gewelddadige vretery nie self gewys word nie maar, soos deur middel van die skaduwee van die moordenaar of die onheilspellende musiek in 'n film, bloot gesuggereer (figuur 64). Die suggestie is egter miskien nóg afstootliker: Erlbruch wys slegs die afgryse in die oopgesperde bek en oë van die apie. Op die linkerkantste bladsy is daar slegs een blaar van 'n monsterplant.

Die tweedelaaste bladsy wys die mensvreterin melancholies op 'n rots in die see. Maar die oënskynlike berou stel die leser nie lank gerus nie, want die teks vertel dat sy nou eers besef dat dit haar eie kind was wat sy geëet het. Haar geklaag weerklink oor die land: “Gee my tog net 'n kind ... een om lief te hê” (my vertaling). Op die laaste bladsy word 'n stil prent van 'n rot en 'n duif, pikkend aan iets op 'n eensame strand, gewys. Die (oënskynlike) berou van die vrou en die vredigheid van die illustrasie word egter nógmaals ontmasker deur die woorde: “Maar haar woorde was soos die wind en soos die see”(my vertaling).

Die illustreerder skep 'n oënskynlik ruwe *collage* van hoofsaaklik sy eie tekeninge wat bo-op die getekende agtergrond geplak word. Die illustrasieproses word duidelik gewys en volgens die tegniek wat ten toon gestel word, laat dit geen twyfel nie, dat ons hier met fiksie te doen het en nie met 'n nabootsing van die werklikheid nie. Erlbruch verwys in die illustrasies na sy eie vroeër werk deur die herhaling van 'n klein bal wat iewers in al sy boeke verskyn en 'n Japanse stempel wat sy handtekening verteenwoordig en weer eens sy aandeel aan die skepping



van die kunswerk bevestig. Die narratief word 'n postmodernistiese spel met konvensies, teks, verwysing en selfverwysing en betrek ander dissiplines soos die psigologie, filmkuns en kunsgeskiedenis. Dit roep die klassieke sprokies in herinnering en is waarskynlik niks afgrysliker as *Bloubaard* en *Rooikappie* nie, maar weens die slim gebruik van talle tegnieke en verwysings is die narratief eenvoudig so *close to home* dat die leser se gemaklikheid met die bekende gou in ongemak oorgaan.

Die Duitse teoretikus Jens Thiele (2000: 36-39) se opinie ten opsigte van 'n teoretiese benadering vir prenteboeknavorsing sluit aan by sogenaamde postmodernistiese sienings deurdat hy 'n *offenes Theorieverständnis* (oop teoriebegrip) voorstaan. In die lig van kontemporêre literêr-beeldende mediale kultuur, staan hy, in ooreenstemming met die aard van die betrokke narratief, 'n verskeidenheid van benaderings voor. Hy noem telkens dat drama en film dissiplines is wat veel vir prenteboekteorie te sê kan hê<sup>13</sup> en bevestig daardeur die manier waarop Moss na filmteorie verwys (2000: 48). In *Das Bilderbuch* neem hy die volgende benaderings op waar hulle deur 'n aantal teoretici<sup>14</sup> toegepas word om vyf toonaangewende prenteboeke te ondersoek: biografies-genetiese analise, assosiatiewe analise, verteldramaturgiese analise, tematiese analise en 'n resepsieteoretiese analise (Thiele, 2000: 36-39).

Met betrekking tot speelsheid en die oorskryding van grense sover dit media en dissiplines aangaan, doen hy aan die hand dat veel meer geëksperimenteer kan word met prenteboeke. Deur die moontlikhede van prenteboeke as estetiese, tasbare speelobjekte te ondersoek, kan

---

13 Hy verwys onder meer na die ontwikkeling van intrige, visuele ruimte- en tyd-spronge, die *montage*-karakter en die verhoog self. Die prenteboek is as't ware 'n papierverhoog en toon iets van die verhoogdrama se karakter as 'n mengvorm van dissiplines. Soos in film en drama is die tussenbeeld (*Zwischenbild*), waar fantasie en verbeelding die ruimtes tussen die raampies of bladsye moet invul, van belang. Al hierdie mediums het uiteraard hulle unieke "sintaksis" of beeldspraak ontwikkel, maar die ooreenkomste is veelseggend. Hy verwys ook na Schwarcz se oorkoepelende kategorieë: *kongruensie* en *afwyking* wat in ander woord-beeldverhoudings, soos by film, teater en strokiesprente, op 'n samespel uitloop (Thiele, 2000: 65).

14 Reinert Tabbert, Doris Reske, Jens Thiele, Elisabeth Hohmeister en Jane Doonan.



prenteboekmakers die beperkende invloed van die kommersiële mark en die opvoedkunde troef (Thiele, 2000: 52).

In dié verband is sy werk *Experiment Bilderbuch* (Thiele, 1997) van belang. In 1997 stel hy die ongepubliseerde (selfs onpubliseerbare) werk van 83 illustreerders onder hierdie titel in Oldenburg, Duitsland ten toon. Aan die wenner van die kompetisie is die ruim prys van 10 000 DM toegeken. Die klem was op die eksperimentele, ongewone prenteboekidee en die vereistes en voorskrifte van die kommersiële uitgewery of opvoedkundige instansies was irrelevant. Hierdie skakels in die prenteboekketting het volgens hom lank genoeg beperkend ingewerk op die vrye en innoverende maak van prenteboeke (Thiele, 1997: 15).

Die resultaat was 'n opwindende versameling illustrasies wat aanvaarde prenteboekriglyne soos die lineêre narratiewe lyn, vereenvoudigde konseptuering (ter wille van sogenaamde onervare lesers), ondubbelsinnige meedeling en publiseerbare mediums uitgedaag het – 'n poging om prenteboekillustrasie ook as kuns te toon en om die grense tussen vrye en toegepaste kuns te bevraagteken (Thiele, 1997: 16-17).

## **2.2 ENKELE NAVORSINGSTEORIEË TEN OPSIGTE VAN VERTAALDE PRENTEBOEKE**

Teoretiese besinning oor vertaalde kinderliteratuur blyk nie besonder omvangryk te wees nie en wat wel geskryf word, onderskei prenteboeke – ten spyte van die unieke aard daarvan – nie noodwendig van jeugboeke nie. Riitta Oittinen (1993: 11) skryf: “As to translation of children’s literature and its theoretical basis, little research has been conducted on this subject world-wide”. Volgens Emer O’Sullivan,<sup>15</sup> in *Kinderliterarische Komparatistik* (2000: 179), het die algemene

---

<sup>15</sup> Emer O’Sullivan is 'n literatuurwetenskaplike aan die Institut für Jugendbuchforschung aan die Goethe Universiteit in Frankfurt, Duitsland. Sy was in 2001 die wenner van die International Research Society for Children’s Literature se toekenning vir teoretiese navorsing in kinderliteratuur.



vertaalwetenskap, net soos die algemene literatuurwetenskap, ongelukkig geen gepaste vertaalkonsep vir kinderliteratuur ontwikkel nie.

Verklarings vir hierdie gebrek aan navorsing of aan 'n teoretiese raamwerk klink nie almal ewe oortuigend nie. Dit wissel van Werner Koller se stelling dat vertaalde kinderliteratuur, weens al die verwerking wat dit insluit, haas nie as vertaling beskryf kan word nie en H.J. Störig se verweer dat kinderboeke, soos filmsinkronisasie, weens hul unieke woord-beeldproblematiek nie tuishoort by algemene vertaalstudie nie<sup>16</sup> (O'Sullivan, 2001: 297). Katherina Reiss voer aan dat kinderliteratuur 'n eie, aparte (van algemene vertaalwetenskap) vertaalteorie vereis as gevolg van die assimetrie wat opgesluit is in die feit dat volwassenes vertaal wat vir kinders of jeugdiges geskryf is en omdat die tussengangers (byvoorbeeld uitgewers en keurders) die vertaalproses deur taboes en opvoedkundige vereistes oorheers (O'Sullivan, 2001: 180).

Wat wél geskryf is oor vertaalde prenteboeke of geïllustreerde boeke, kom, sover ek kon vasstel, hoofsaaklik vanuit die perspektief van die vertaalkundige; die woordkunstenaar wat haar-/homself ook op hoogte bring van die visuele narratief se werking. Emer O'Sullivan, Göte Klingberg en Riitta Oittinen verwys al drie as vertalers na die rol wat illustrasies speel by die herskryf van die woordelike narratief en dan ook meestal in situasies waarin die teks vertaal word terwyl die oorspronklike of bronteksillustrasies oorgeneem word. Hulle beskryf ook slaggate wat dikwels en selfs algemeen voorkom in die vertaalproses. Die oorgrote meerderheid hiervan het te doen met die woord-beeldverhouding in transkulturele herskrywing en kulturele verskille tussen die bronteksomgewing en die doelteksomgewing.<sup>17</sup>

---

16 Soos sal blyk uit besprekings van die teorieë van Lawrence Venuti en André Lefevere in hoofstuk 3, kom soortgelyke kwessies ook voor by tegniese en literêre vertaling (wat steeds binne een dissipline bestudeer word) en is ideologie en druk vanuit literêre magposisies sekerlik nie vreemd by die vertaling van werk vir volwassenes nie. Die menings van Koller en Störig kom vanuit 'n retrospektiewe opvatting met 'n eng opinie van wat 'n vertaling is.

17 Bronteks verwys na die oorspronklike werk wat vertaal word en doelteks is die weergawe in die taal waarin dit vertaal is. Sien hoofstuk 3.1.1.



### 2.2.1 Woord-beelddinamiek in vertaalde prenteboeke

Volgens Riitta Oittinen (2001: 1) is prenteboeke *iconotexts*: eenhede wat geskep word uit woorde, beelde en effekte met 'n taal van hul eie. In prenteboeke is daar 'n interaksie tussen twee semiotiese sisteme; een verbaal en een visueel. Volgens Gorlée (Oittinen, 2001: 1) mag die vertaling van prenteboeke en strokiesprente dus net sowel intersemiotiese vertaling genoem word. Harponen (soos aangehaal in Oittinen, 2001: 1) gebruik ook die term *iconotext*:

Yet, translating picture books does not imply that words are translated into pictures (or replaced by pictures) but that the unity of words and images is translated with the intent of producing (rewriting) a new iconotext – a picture book – in the target-language.

Dit spreek dus vanself dat vertalers van prenteboeke in staat sal wees om grafiese kommunikasie (illustrasie) te kan lees.

Behalwe 'n aanvoeling vir visuele kommunikasie, sou 'n mens ook sensitiwiteit vir kultuurverskeidenheid van prenteboekvertalers kan verwag. Volgens Reinbert Tabbert is prente, veral dié wat mimeties kommunikeer en 'n rol vervul as 'n verstaanshulp in die narratief, emosioneel meer toeganklik as spraak omdat hulle meer direk na die werklikheid verwys. Hulle is hierom waarskynlik meer verstaanbaar oor kulture heen en bly grootliks onaangeraak in die vertaalproses (O'Sullivan, 2000: 279).

Tog kommunikeer prente nie sonder meer direk oor kultuurgrense nie, onder meer omdat die rol van illustrasies verskillend in verskillende kultuurkringe kan wees. Daar is reeds vroeër verwys na die Arabiese wêreld wat, weens die invloed van Islam, 'n sterk woordkultuur het en wat die afbeelding van mense en diere dikwels afkeur. Selfs wanneer die oorspronklike illustrasies behou word met 'n vertaling, word hulle deur die nuwe konteks ('n nuwe kulturele omgewing) dus tog potensieel verander.

Die woord-beeldverhouding kom ook ter sprake by die posisionering van illustrasies en teks ten opsigte van mekaar. Omdat sommige tale meer



teks nodig het om dieselfde inhoud as ander oor te dra, is dié plasing nie vanselfsprekend nie. Dit is in elk geval nie arbitrêr nie en die dinamiek van betekenis kan radikaal hierdeur geraak word. 'n Verwysing (Oittinen, 2003: 6-10) na die vertaling van *Where the wild things are* (Sendak, 1992) in Duits illustreer die punt. Drie heel lang sinne in die Engels vertel oor enkele bladsye die verhaal van Max wat sonder kos bed toe gestuur word, sy kamer wat in 'n oerwoud verander en sy seereis na die land van die wilde monsters. In die volgende kort sin beveel hy dat 'n wilde dans moet begin. Dan volg drie woordelose, geïllustreerde bladsye waarin woes gedans word. In die opbou, afloop en reis terug huis toe is daar deurgaans 'n afwisseling van sinslengtes wat doelbewus saam met die illustrasies 'n bepaalde ritme skep – met implikasies vir voorlesers en hulle dramatisering van die narratief. Die Duitse vertaler het Max se lang reis opgebreek in 'n paar kort sinne wat die dromerige gevoel van die vertelling prysgee en dit verander in 'n onritmiese en nugter (logiese) verhaaltjie.

Tydens die vertaalproses kan die verhouding tussen beeld en teks maklik verskuif en 'n betekenisverandering teweeggebring word selfs sonder dat die herskrywer dit besef óf beplan het. Dit gebeur dikwels wanneer 'n teks herskryf is en daar volgens die beginsel van inburgering<sup>18</sup> kulturele aanpassings gemaak is terwyl die oorspronklike illustrasies behou is. O'Sullivan (2000: 282) praat van 'n kulturele diskrepansie. 'n Voorbeeld hiervan is Philipe Dumas se *Laura sur la route* se vertaling in Duits (O'Sullivan, 2000: 282). Kulturele aanpassings is gemaak en die verhaal is selfs van Parys na München verplaas, maar die Eiffeltoring pryk prominent in die illustrasies!

Tipografie (byvoorbeeld op geboue, advertensieborde of koerantvoorblaaie) in illustrasies lewer uiteraard probleme indien die teks volgens die beginsel van inburgering vertaal word. Dit het koste-implikasies vir uitgewers om handgeskepte teks in die illustrasie aan

---

18 Inburgering verwys na die beginsel om die bronteks kultureel aan te pas sodat dit geen kultuurvreemde inhoud sal bevat nie en dit sal voorkom asof dit oorspronklik in die doeltaal geskryf was. Sien Venuti se teorieë in hoofstuk 3.2.3.3.



te pas, veral as die woorde oorspronklik in volkleur geïllustreer is. In 'n geglobaliseerde samelewing sal dit egter in die geval van 'n verhaal in 'n kontemporêre milieu heeltemal moontlik wees om byvoorbeeld Italiaanse restaurante, Engelse banke en Franse tydskrifte in Berlyn aan te tref.

Daar is dikwels goeie rede om kenmerke ten opsigte van tipografie wat in die bronteks voorkom, tydens die vertaling te respekteer. Oittinen (2001: 6) noem 'n voorbeeld uit die werk van Tove Jansson, *Vem skall trösta knyttet? (Wie sal Toffel troos?)*, waarin die teks geset is in 'n kursiewe font met 'n handgeskrewe voorkoms. Dit skep 'n "bekende en vriendelike" gevoel wat sterk kontrasteer met die rigiede teksblokke. Dit eggo haar gebruik van teenoorgesteldes soos "gevaar" en "veiligheid" wat in die teks in jukstaposisie tot mekaar gebruik word om 'n bepaalde ritme in die narratief te skep. Die Duitse en Engelse vertalings is egter in gewone font en lettertype geset, en die ritme sowel as inhoud wat deur dié psigofisiese tegniek geskep is, het dus in die vertaling verlore geraak. 'n Mens kry tog dikwels die gevoel dat tipografie in prenteboeke taamlik arbitrêr aangepak word en die betekenis (atmosfeer en konnotasie) wat lettertypes potensieel saamdra onderbenut word deur boekontwerpers. Tipografie as beeld raak haas gekompliseerd met vertaling, tensy die illustrasies opnuut gedoen word.

Wanneer nuwe illustrasies vir 'n vertaling geskep word, bestaan daar natuurlik die moontlikheid dat van die hulp wat die oorspronklike illustrasies aan die reseptor kon bied om die narratief in geheel beter te snap, nou verbeur is. Die normale praktyk is ook dat die vertaler eers sal vertaal voordat die illustreerder die nuwe illustrasies doen. Die vertaler het dus met die oorspronklike illustrasies of *Rezeptions-grundlage* (resepsie-grondlaag) in gedagte die vertaling gemaak – en dié sinergie kon 'n sekere invloed uitgeoefen het op die vertaler se lees van die teks en die resultaat van sy werk. Daardie invloed sal in die geval waar nuwe illustrasies gemaak is, nie sigbaar wees nie (O'Sullivan, 2000: 286).

Vertaling kan wel verarming meebring. Sommige prenteboeke kommunikeer hul betekenis baie doelbewus volgens die beginsel dat die



teks iets verswyg wat deur die illustrasies bekendgemaak word en die deelname van die reseptor word só vereis om die narratief te ontsyfer. Indien die informasie wat die illustrasie oorspronklik gegee het tydens die vertaalproses verwoord word, word die beelde gereduseer tot blote duplisering of 'n soort toutologie – bloot draers van inligting en nie inisieerders van betekenis nie.

### 2.2.2 Kulturele identiteit in 'n globaliserende wêreld

Ter wille van kostebesparing het koproduksie die manier geword waarop prentboeke in meer as een taal verskyn. Dit beteken dat 'n boek verkieslik nie éérs vertaal word 'n tyd lank ná dit in die oorspronklike taal verskyn het nie, maar dat uitgewers vanuit verskillende taalomgewings of lande tesame die eerste uitgawe laat verskyn. Die implikasie is dat die illustrasies só gedoen moet word dat dit naatloos in al die betrokke taal- of kulturomgewings sal inpas. Dit is dan ook algemene praktyk dat die teks in swart gedruk word, selfs wanneer teks binne in die illustrasie gebruik word of as visuele element optree. Sodoende hoef slegs die swart film vir die drukproses van elke taal verander te word. In die proses word nogmaals geleenthede en maniere verbeur waarop betekenis (byvoorbeeld van kleur) na die teks geneem kan word.

Kultuurspesifiekhede word vermy en generiese argitektuur, kostuums, leefstyl en landskappe word deur die illustreerder geskep; 'n sogenaamde multikulturele boek. Die gevolg is dat kulturele veelvuldigheid verdwyn. Voorkeur word gegee aan dit wat nie provokeer nie, onaanstootlik is en onproblematies in enige markomgewing opgeneem kan word.

Volgens Koppe (O'Sullivan 2000: 292) maak Britse uitgewers by voorbaat narratiewe “skoon” van alles wat in die VSA aanstoot sal gee. 'n Goeie voorbeeld van sulke aanstoot is die opvallende uier van 'n sittende boerbok wat Axel Scheffler moes amputeer voordat Amerikaanse uitgewers sy boek, *A squash and a squeeze* (Donaldson, 1993) sou aankoop. Alle uitgawes daarna, ook die Britse, het sonder die uier verskyn – wat 'n aanduiding is van wat die effek kan wees van



norme en vooroordele van magtige uitgewers. Dat hierdie praktyk tot 'n bedompige laertrek-mentaliteit kan aanleiding gee, is duidelik. *Hier is ek* (Walton, 1996) vertel die verhaal van 'n ouma wat beurtelings op die rug van verskeie Afrika-diere oor die kontinent vanaf Kaapstad na Amsterdam reis om haar pasgebore kleindogter te gaan ontmoet. Die speelse verhaal bevat outobiografiese elemente van die outeur en my illustrasies sluit talle visuele *puns* of verwysing na ander tekste (byvoorbeeld *Rick's Café* in Casablanca en die filmstel van *Out of Africa*) in. 'n Amerikaanse uitgewer het in die publikasieregte belanggestel, op die voorwaarde dat alle verwysings na die geografie van Afrika en Europa in teks en illustrasies gewysig word omdat dit te vervreemdend sou wees vir Amerikaanse kinders. Die aanbod is vanselfsprekend van die hand gewys.

Die omvang van hierdie internasionalisering en kulturele kastrasie blyk uit 'n artikel wat Künneman in 1994 publiseer waarin hy krities verwys na 'n lys van "problematiese" elemente in illustrasies uit die oogpunt van hulle geskiktheid vir internasionale produksie (O'Sullivan, 2000: 292). Hierdie lys van spesifikasies, deur 'n onbekende outeur, was wyd in omloop en in gebruik onder uitgewers. Daarvolgens moet illustrasies van volksgebruike, tipiese kleredrag en kultuurtipiese houdings vermy word. 'n Aantal dinge moet nie verbeeld word nie, omdat hulle in verskillende lande verskillend mag lyk, byvoorbeeld briewebusse, telefoonhokkies, taxi's, bushaltes, polisievoertuie, busse, brandweerwaens, ambulanse, uniforms en verkeerstekens. Geen prente moet ingesluit word as hulle tipografie bevat nie, hetsy in advertensies, winkelname, motorkentekens, wegwysers, koerante en tydskrifte. Indien tipografie noodsaaklik is vir die prente, moet dit slegs in swart ink gedoen word.

Hierdie nie-spesifiekheid en kulturele neutraliteit wat via die aandrang op bemarkbaarheid (en implisiet winsoogmerk) algemeen begin word het in die prenteboekindustrie vereis besinning. Internasionaliteit of kultuurneutraliteit is selde onskuldig en die sogenaamde gemene deler is dikwels gewoon 'n bevestiging van dominante kulture se uitdrukkingswyse.<sup>19</sup> Verder moet die beperkings wat dié praktyke noodwendig op die vryheid en kreatiwiteit van illustreerders en



skrywers plaas, nie onderskat word nie. Die gevolge van globalisering in die prenteboekbedryf behoort ondersoek te word vir verskuilde ideologie en die bevestiging van bestaande hiërargieë, ook in verband met die manier waarop lesers en skeppers van tekste hulleself identifiseer in verhouding tot die *ander*.

O'Sullivan wys in hierdie verband op die insig wat die *imagologie* (beeldkunde) lewer tot die herskryf van narratiewe van een kultuur na 'n ander. Die voorstelling van identiteitskonstruksies, die “eie” of die “self” in kinderliteratuur, ook wat die illustrasies betref, hang dikwels saam met konstruksies wat van die “ander” gemaak word. Hierdie ondersoek na die komplekse verband tussen literêre diskoers en nasionale identiteitskonstruksies in die literatuurwetenskap raak toenemend kultuurteoreties georiënteerd en belangrike bydraes kom van navorsing in Oriëntalisme, postkolonialisme en alteriteitstudie (O'Sullivan, 2000: 85). Dit herinner ook aan Venuti se verwysing na inburgering as 'n herskrywing of manipulering van die bronkultuur of die “ander” kultuur totdat dit soos die “eie” lyk.

Tony Watkins sê deur die kulturele beelde wat oorgedra word deur verhale wat vertel word van die land waarin 'n mens woon – die vaderland – word kinderlesers se identiteit gevorm (O'Sullivan, 2000: 87). Die uitbeelding van 'n verteenwoordigende landskap is een van die maniere waarop dit gebeur. Hierdie landskap of “sense of place” (O'Sullivan, 2000: 87) funksioneer volgens John Stephens dan metonimies vir die kulturele erfenis en kan beskryf word as “correspondence between external and internal realities as perceived by a society at a particular cultural moment, with the further implication that consumers will internalise the representation and its accompanying myths” (Stephens soos aangehaal in O'Sullivan, 2000: 87).

Net soos in selfuitbeelding, word daar ook in die uitbeelding van die *ander* dikwels na die tipies geldende topografie verwys. In Australië

---

19 (Voetnoot verwys na vorige bladsy.) Sien ook Venuti in hoofstuk 3.2.3.3 oor kulturele imperialisme en vertaling.



is dit die *outback*, in Switserland die Alpe, in Engeland die tuin en in Duitsland die woud. Reinbert Tabbert noem dit 'n kollektiewe topografie (O'Sullivan 2000, 86).

Ten opsigte van Suid-Afrika sou dit waarskynlik die Karoo of die Bosveld wees. As voorbeeld kan na die titelblad van *Die spreek met foete* (Schmidt, De Vos & Grobler, 2002) verwys word. Die fee, 'n Europese sprokiesfiguur (hoewel sy taamlik blas van gelaat is), ry die boek (wat Afrikaanse verwerkings van Europese gedigte bevat) binne op 'n luiperd (figuur 4). Dis duidelik uit die vlaktelandskap (met kameelperd en kameeldoringboom) dat sy haar nou in (vir die leser bekende) Afrika bevind en die landskap tree op as 'n simboliese verteenwoordiger van 'n kulturele omgewing. Hierdie milieu sal, in ooreenstemming met die teorie van die kollektiewe topografie, die teikenleser gunstig stem en ontvanklik maak vir die narratief.

Vir die uitbeelding van die “ander” en die “self” word ook van nasionale stereotipes gebruik gemaak. O'Sullivan (2000: 87) verwys na Umberto Eco se stelling dat bekende beelde van spesifieke nasies tot die *common frames* en die intertekstuele raamwerke van literêre tekste behoort. Stereotipes is belaaie met assosiasie en hulle stel 'n bloudruk saam waarteen elke beskrywing van 'n ander nasie geskryf en gelees word. In kinderliteratuur (en uiteraard veral vertaalde prenteboeke) is stereotipes, hetsy hulle in die uitbeelding bevestig, teëgespreek, gemanipuleer of ondermyn word, belangrike draers van betekenis.

Stereotipering van die *ander* en kontrastering daarmee dien as 'n metode om die *self* of eie identiteit te omskryf en te versterk, of om eienskappe wat ongewens is vir die eie identiteit, te kritiseer. Die gebruik van stereotipering, bewustelik of onbewustelik, is duidelik riskant en O'Sullivan (2000: 89) wys daarop dat een van die belangrikste buitetekstuele funksies van stereotipering propaganda is.

Vertalers kry, volgens Oittinen (2003: 5) heelwat hulp vir hulle taak van die illustrasies. Dit dui die plek en tyd aan waarin die narratief afspeel, wys hoe die karakters lyk en dra deur middel van die medium en tegniek waarin die visuele vertelling geskep is, inligting oor ten opsigte



van die verhaal. Illustrasies kan vir die vertaler die rol vervul wat stelontwerp of dekor in die teater vervul (Oittinen, 2001: 10).

Hierdie inligting moet egter omsigtig gelees word, want as tekens kommunikeer die beelde ook inligting wat kultureel geïnterpreteer moet word. Lees-rigting, simboliek van kleur, aanduiding van geluid of beweging, komposisie en die totale visuele voorkoms van die boek kan alles kultuurspesifieke betekenis hê. Wanneer 'n geïllustreerde teks vertaal word, “. . . the problems of translating literary texts take on a new dimension of complexity, for the text is only one element in the totality of discourse” (Bassnett soos aangehaal in Oittinen, 2001: 10).

### 2.2.3 'n Pragmaties-voorskriftelike benadering

Die Sweedse vertaalkundige Göte Klingberg het wel in *Children's Fiction in the Hands of Translators* (Klingberg, 1986) 'n pragmaties-voorskriftelike benadering tot vertaalde kinderliteratuur uiteengesit. Sy uitgangspunt is uitgesproke brontaalgeoriënteerd<sup>20</sup> wat beteken dat hy meer lojaliteit verskuldig voel aan die oorspronklike teks as aan die behoefte van die beoogde lesers van die vertaling. Van 'n vertaling vereis hy dus dat dit ekwivalent sal wees aan die oorspronklike teks. Carmen Bravo-Villasante is selfs nog onbuigsamer in haar vashou aan 'n getroue ekwivalent vir die bronteks en beskryf afwyking daarvan as “faulty, unfaithful or mutilated . . . for the translator showed no respect for the original.” (Bravo-Villasante, 1978: 47).

Klingberg (1978: 86) verwys na talle terreine waar daar verskille mag voorkom tussen die kulturele omgewing waarin die teks ontstaan het en die omgewing waarin die vertaling gelees sal word: landskap, plante, diere, mitologie, politiek, verbruikersitems, literêre verwysings, titels, geografiese name, argitektuur en meublement, etes en kos, speletjies, woordspel, neologismes en veel meer. Hy meld dat daar noodwendig kulturele kontekstuele aanpassings nodig mag wees (Klingberg 1986: 13). Volgens hom sal die vertaling sonder sodanige aanpassings minder interessant lees of moeiliker te verstane wees as wat die oorspronklike

---

20 Sien ook retrospektiewe vertaalteorie in hoofstuk 3.1.



teks vir die oorspronklike leser was. Hy wys moderniserings en verkortings af en verwys slegs heel kortliks en onvolledig na illustrasies.

Die vraag is of hierdie kulturele konteksverwysings vertaal moet word met alternatiewe soortgelyke verwysings wat vir die leser van die vertaling bekend sal wees of moet daar by die brontekstverwysings gehou word met verduidelikende aantekeninge daarby. Bravo-Villasante (1978: 47) stel voor dat die oorspronklike in elke opsig herhaal moet word en dat sosiale en kulturele gebruike dan wel in voetnote vermeld kan word. In die geval van voetnote of verklarings sal natuurlik vasgestel moet word watter mate van verklaring voldoende sal wees vir verstaan. Hoe dit gedoen sal word, is self nie 'n eenvoudige besluit nie – miskien deur toevoegings in die teks self of metatekstuele invoegings soos voetnote en voorwoorde.

Na die onhoudbaarheid van so 'n retrospektiewe teorie word uitvoeriger in hoofstuk drie verwys. Bravo-Villasante se vereiste (Bravo-Villasante, 1979: 46) dat die vertaler min of meer onsigbaar raak, geen persoonlike bydrae na die vertaling sal bring nie en baie naby aan die oorspronklike sal bly met die vertaling (“... keeps to the original and takes no liberties . . .”) is moeilik te versoen met haar versugting dat vertalers behoorlik betaal word, bekendheid sal verwerf en duidelik vermeld word op die titelblaaie van hulle vertaalde tekste.

#### **2.2.4 Die karnaval en kindgesentreerde vertaalteorie**

O'Sullivan (2000: 186) sonder Riitta Oittinen uit as die teoretikus wat tot nog toe die omvangrykste bydrae gelewer het om 'n vertaalteorie vir kinderliteratuur te vestig. Van Oittinen word in die voetnoot tot 'n artikel in *Compar(a)ison* gesê:

Her intentions are to demonstrate how the whole situation of translation – text, illustration, different readers – takes precedence over any efforts to discover and reproduce the original author's intentions as a given. Rather than concentrating on the authority of the author, she focuses special attention on the intentions of the different readers reading the stories in translation. (Oittinen, 1995: 49.)



Hierdeur bevestig sy duidelik haar prospektiewe en funksionalistiese uitgangspunt. Sy heg naamlik baie waarde aan die *skopos*<sup>21</sup> (of doel met die vertaling) wat, in die geval van kinderliteratuur, sekerlik hoofsaaklik is om met die kinderleser in dialoog te tree. Die outoriteit van die teks (spesifiek dié van die bronteks) word geensins in 'n absolute sin erken nie.

Dialogisiteit, soos dit deur die Russiese filosoof Mikhail Bakhtin uiteengesit is, vorm die vertrekpunt van haar teorie. Volgens Bakhtin (Oittinen, 2003: 1) is elke woord in dialoog gebore. In die groot geheel, waarvan alle dinge deel uitmaak, is daar konstante interaksie tussen betekenisse. Betekenisse het die potensiaal om mekaar te bepaal. In elke vertaling ontmoet “ek” (die individu of leser) die “jou” van die teks (die vertaler, outeur en illustreerder). Indien die vertaling sy doel bereik, indien hierdie ontmoeting plaasvind, is dit 'n goeie vertaling in die spesifieke situasie (Oittinen, 2001: 2).

Bakhtin sê dialoog kan beskryf word as 'n soort konteks of 'n situasie wat regoor die wêreld tussen tekste en mense voorkom. Op enige gegewe plek of tyd, sal daar 'n stel voorwaardes wees – sosiaal, histories, metereologies of fisiologies – wat verseker dat 'n woord wat op daardie plek en tyd gesê word 'n ander betekenis sal hê as onder enige ander toestande (Oittinen, 2003: 1). Losgemaak van die konteks daarvan, is 'n woord leeg – bestaan dit selfs nie – maar wanneer 'n woord in dialoog tree met 'n vreemde woord, neem dit voortdurend verskillende betekenisse aan. Elke teks, elke vertaling word gerig aan die lesers daarvan of die luisteraars daarna. Elke luisteraar en leser is weer gerig op die teks. In dialoog is lesers aktief en verantwoordelik vir wat en hoe hulle lees en verstaan.

Dieselfde gebeur wanneer 'n teks vertaal word. As 'n mens fokus op die doel met die vertaling, word die oorspronklike (bronteks) eenkant gelaat en die doel van die nuwe interpretasie is om lesers te oortuig

---

21 Volgens die *skopos*-teorie van Christiane Nord en Hans Vermeer, sal die manier waarop vertaal word, afhang van die doel met die vertaling en wie die lesers daarvan gaan wees. Sien *skopos*-teorie in hoofstuk 3.2.1.



van die legitimiteit daarvan (Oittinen, 1995: 11).

Oittinen ondersoek ook pertinent die aard en rol van die reseptor van die teks: die kind, in hierdie geval. Geen outeurs (of vertalers of illustreerders) kan natuurlik heeltemal seker wees van die betekenis van hul boodskap nie. Dit word geskep vir en direk gerig aan 'n super-adressaat; iemand wie se absoluut juiste en deelnemende verstaan veronderstel word. Aan hierdie super-adressaat rig die herskrywers van kinderliteratuur hulle woorde of beelde: 'n kind van een of ander aard, naïef of begrypend, onskuldig of bedrewe. Hierdie konsep van "kind" beïnvloed die manier waarop die herskrywers deur hulle keuse van woorde en beelde hulle narratief oordra. Later, wanneer 'n kind (in die werklike dialogiese situasie) die boek lees, mag nuwe, onverwagte betekenis natuurlik ook te voorskyn kom. Tog, sonder om 'n super-adressaat in gedagte te hê, kan die boek nie 'n samehangende geheel wees nie (Oittinen, 1995:19).

Iets van Oittinen se opvatting van die super-adressaat blyk uit haar beskrywing (na aanleiding van Bakhtin) van 'n karnavalistiese wêreld waarin sy die kind sien (Oittinen, 1995: 20). Hierdie karnavalistiese kultuur van kinders en haar sienings oor kinders se resepsievermoëns as lesers word taamlik krities deur O'Sullivan beskou. Sy beskou Oittinen se voorstelling van die super-adressaat<sup>22</sup> vir wie sy vertaal en illustreer as 'n utopiese konstruksie van bekwaamheid wat sekerlik moet verwys na Oittinen se eie opvatting van kinders en kindwees (O'Sullivan, 2000: 187).

Oittinen sien heelwat ooreenkomste tussen kontemporêre kinderkultuur<sup>23</sup> en karnavalisme soos wat Bakhtin dit beskryf in *Rabelais and his world* (1984). Kinderkultuur is naamlik ook nie-amptelik, ondogmaties en sonder outoriteit. Dit bestaan nie om volwasse kultuur

---

22 " . . . a wise and able child to be respected, to be listened to, a child who is able to choose" Oittinen in O'Sullivan, 2000: 187).

23 Die Finse semiotikus Henri Broms karakteriseer kontemporêre kinderkultuur in *Tracing the origin of images* as ondergronds, waarmee 'n soort karnavalistiese kultuur van lag buite die establishment bedoel word (Oittinen, 1995: 49-65).



teë te gaan nie, maar bestaan voort ten spyte van volwasse kultuur.

Karnavalisme se hoogbloei was gesetel in die folkloristiese kultuur van die Middeleeue en Renaissance en verwys na die ambivalente, triomfantelike, selfs diep filosofiese feestelike gelag waarin almal deel kon hê. Daar is geen buitestaanders nie, ook geen gehoor nie, want die karnaval het 'n universele doel en dit betrek almal (Bakhtin, 1984: 9). Die uitbundigheid daarvan plaas dit, sover dit letterkunde aangaan, onder die lae genres: "... showing the life of private individuals and the inferior social level" (Oittinen, 1995: 3). Met lae genres verwys Oittinen onder meer na populêre lektuur en boeke deur feministe wat, soos kinderliteratuur, 'n lae orde van die literêre polisteem uitmaak. Volgens Bakhtin onderdruk die verbale norme van amptelike en literêre taal alles wat verbind word met bevrugting, swangerskap en geboorte. Daar is 'n skerp skeidslyn tussen familiêre of gewone taal en "korrekte" taal (Bakhtin, 1984: 320).

Kinders gebruik ook ritualistiese, komiese en selfs vulgêre taal wat nie normaalweg volgens die maatstawwe van offisiële volwasse taal aanvaarbaar is nie. Hierin lê 'n ooreenkoms met karnavalisme. Behalwe dat karnavalistiese en kinderkultuur onbuigsame en absolute norme verbreek, het albei kulture ook 'n voorliefde vir die groteske, bespotting van die vreesaanjaende, die uitspreek van vloeke, maar ook prystaal, misbruik, speletjies en 'n obsessie met die mond en die plesier van eet. Karnavalistiese dialoog is geen outoritêre dialoog nie, en daar bestaan geen etiket in die volwasse sin van goeie en slegte maniere nie. In die karnavalistiese lag is 'n oorwinning oor vrees opgesluit. Die vreesaanjaende word besweer deur dit as grotesk en belaglik voor te stel. Dieselfde gebeur in die ou sprokies waarin duiwels en hekse minder vreesaanjaend voorkom deurdat hulle bespotlik gemaak word of hulle aan 'n ongelukkige einde kom (Bakhtin, 1984: 19).

Soos Plato, beklemtoon Bakhtin die belangrikheid van waansin, abnormaliteit, dronkenskap en die afwyking van gewone taal. Dit is wat ook in kinderkultuur en kindertaal gebeur: kinders se taal is vry omdat dit van die geykte, abstraksies en reëls afwyk.



Oittinen wil met die ooreenkoms wat sy uitwys tussen die karnaval en die wêreld van kinders 'n nuwe blik gee op kinderkultuur en so 'n bepaalde benadering tot kinders aanmoedig wanneer volwassenes vir kinders skryf of herskryf. Dit vra van volwassenes om die waarde van iets anders as volwasse fenomene te erken. Sy meen dat té min vertalers uitgaan van die vraag na wat tipies van kinders se denke is. Volgens Jill Paton Walsh het volwassenes wel meer ervaring as kinders en dit maak hulle seker tot 'n mate “beter” lesers as kinders, maar aan die ander kant is kinders se benadering tot lees skerp, vars en karnavalisties. Volwassenes het norme en verwagtings, maar kinders “verdrink” net in lees, want hulle weet nie hoe boeke veronderstel is om te wees nie (Paton Walsh soos aangehaal Oittinen, 1995:8).

Oittinen vra dat vertalers sal meedoen in die karnaval en in dialoog met kinders sal tree deur hulle nie te probeer leer nie, maar ván hulle te leer. Vertalers (en hierby verstaan ek ook illustreerders) kan, in ooreenstemming met die vreesloosheid van die karnavalisme, die oorspronklike of bronteks vreesloos benader. Vertaling stem ook ooreen met karnavalistiese handeling deurdat die rituele kroning en “ontkroning” van die karnavalkoning of -koningin<sup>24</sup> iets reflekteer van die gesagsposisies wat geld in die ontstaansproses van verhale: vandag is die outeur koning, maar môre moet hy dit aan die vertaler oorhandig. Die dag daarna ontvang die doelteksleser weer die simbole van outoriteit.

Vir Bakhtin (Oittinen, 1995: 10) verwys dit na die ewige proses waarin interpretasie onfinaliseerbaar en vreesloos is. Gedagtes, sinne, tekste en prente is almal betrokke in 'n nimmereindigende karnavalistiese dialoog. Hulle verander gedurig en ontmoet nooit in 'n vakuum nie. In verskillende leessituasies gaan lesers hierdie tekens verskillend lees – hulleself as't ware wegdraai van wat hulle gelees het. Net so, meen Oittinen, sluit vertaling altyd die handeling in van wegdraai van die oorspronklike af. Dit is dan ook die ontstaan van 'n nuwe, vreeslose interpretasie wat gebaseer is op die vertaler-leser se leeservaring.

---

24 Die herhaalde kroning simboliseer die toekenning, maar dan ook weer die relativering van gesag en mag asook die ewige afwisseling van dood en vernuwing (Oittinen, 1995: 49-65).



Hiermee bevestig sy dat vertaling vir haar neerkom op herskrywing, aanpassing en positiewe manipulasie: “. . . it is the awakening and conversion of a text into a new immediacy.” (Hans-Georg Gadamer soos aangehaal in Oittinen, 1995: 12.)

Katrien Vloeberghs (2000: 7) se stellings oor meerduidigheid sluit hierby aan. Sy sê dat een van die metodes waaroor literatuur beskik om versteende outoriteitskonsepte te ontwig, die inset van meerduidigheid is. In geïllustreerde kinderliteratuur is daar ’n tweetaligheid (van beeld en woord) wat veroorsaak dat “breuklijnen” in betekenis, of dubbelsinnigheid onafwendbaar is. Die tweetaligheid laat geen illusie toe van harmonie tussen woord en beeld nie en “. . . in de confrontatie met de tegenstrijdige weergave van een gebeurtenis word de lezer tot een kritische houding ten aanzien van elke representatie uitgenodigd” (Vloeberghs, 2000: 7). In die vertaalkonteks het hierdie tweetaligheid selfs drietaligheid geword en kan die leeservaring, vanuit ’n postmodernistiese perspektief, haas nie anders as speels (of karnavalisties!) wees nie – “. . . lezen wordt een onbegrensd spel vol genot” (Vloeberghs, 2000: 8).

O’Sullivan se beswaar teen Oittinen se subjektiewe utopiese (karnavalistiese) kindheidsbeeld (en super-adressaat) is vir my miskien minder problematies as die feit dat sy oënskynlik uitgaan van die veronderstelling dat kinders ’n homogene groep is. ’n Super-adressaat as ’n geïdealiseerde leser sal uiteraard ’n utopiese konstruksie wees. Culler (1981: 51) waarsku ook teen idealisering van hierdie aard: “. . . notions of an ideal reader or a superreader ought to be avoided. To speak of an ideal reader is to forget that reading has a history.”

Om te sê dat die vertaler hom moet vergewis van hoe kinders dink of hoe hulle karnavalistiese leefwêreld daar uitsien (asof alle kinders op dieselfde manier dink, leef, speel of optree), is ewe onhoudbaar as om aan te neem dat alle volwasse lesers – of hulle verkieslik literêre romans, liefdesverhale, nie-fiksie of poësie lees – ’n denkwêreld deel. O’Sullivan (2000: 189) meen ook dat haar benadering nog nie ontwikkel het tot ’n omvattende funksionalistiese konsep nie omdat sy nie genoeg differensieer tussen die verskeie gestaltes (byvoorbeeld prenteboeke) en



gattungs (byvoorbeeld drama, digkuns, nie-fiksie) óf tussen die verskillende funksies en toepassingsmoontlikhede binne litêre verhalende kinderliteratuur nie.

Die groot meriete van Oittinen se benadering lê volgens my in die erns wat sy maak om as herskrywer (vertaler en illustreerder) kennis te neem van wie die leser is en hoe die teks ontvang word. Dit sluit naatloos aan by haar fokus op die *skopos*-teorie wat die wyse waarop 'n narratief (byvoorbeeld 'n vertaling) gemaak word, in direkte verband bring met die doel daarvan of die oogmerk daarmee. Haar beskrywing van vertaling as 'n dialogiese proses tussen die rolspelers beklemtoon ook die kommunikatiewe rol van kinderliteratuur. Ek beskou haar vergelyking van kinderkultuur met 'n karnavalterrein as verfrissend. Deur met so 'n benadering te herskryf (en oorspronklike tekste te skryf) kan die, na my mening, inhiberende invloed van die opvoedkunde op prenteboeke miskien tot 'n mate gesystap word. Deur 'n element van spel en ondermyning by skryf, vertaal en illustreer in te voer, kan kinderliteratuur 'n paar borsrokke lostorring. Hiervan is die werk van Annie M.G. Schmidt en Philip de Vos 'n goeie voorbeeld.

Wanneer prenteboeke aan 'n ondersoek na betekenis onderwerp word, mag dit interessant wees om na aanleiding van Oittinen se kindgesentreerde teorie te kyk na die kindheidspersepsie waarvan die herskrywer uitgegaan het met die konstruering van die teks. Die verhouding tussen herskrywer en reseptor en die mate waarin dit dialogies of outoritêr blyk te wees, kan ook nagespeur word.

Drie verskillende weergawes van *Isabella Caramella*, 'n Schmidt-vers, illustreer die punt. Die Nederlandse illustreerder, Mance Post, se illustrasie (figuur 20) vir die vers in *Ziezo* (Schmidt, 1995: 190)<sup>25</sup> is 'n swart-wit lyntekening in houtskool of sagte potlood. Die krokodil Petijn word in stippellyn uitgebeeld wat, veronderstel ek, aandui dat die karakter bloot in haar verbeelding bestaan. In sy bek is 'n beentjie wat kennelik nie aan die baba-pop in die emmer behoort nie, aangesien dit

---

25 *Ziezo* is 'n bundel met al die 347 kinderverse wat deur Schmidt geskryf is en in 1987 verskyn het.



'n hoëhakskoen aan het. Dit verteenwoordig waarskynlik een van die ongewenste besoekers; juffrouw Schoppetien of die seurende dame met die bont rok. Die beentjie is met 'n soliede lyn geteken wat 'n mens laat vermoed dat dit sigbaar is. Die feit dat die sigbare beentjie in die lug hang, is egter 'n bietjie onverklaarbaar in die lig van die andersins realistiese (en nie magies-realistiese nie) illustrasie. Nietemin werk hy waarskynlik vir 'n fantaserende reseptor wat visuele kodes van verbeelding verstaan. Die sofistikasie van die stippellyn as kode vir onsigbaarheid en die versigtige en sensitiewe realisme van die illustrasie, laat my vermoed dat hy sy leser dalk nie heel jonk skat nie of 'n intelligente dialoog met die leser veronderstel. Die atmosfeer is vir my meer berekend as uitbundig wat 'n kleuterreseptor dalk uitskakel.

Harrie Geelen se *Isabella Caramella* is een van nege verse in *Ik wil alles wat niet mag* (Schmidt, 2002c), 'n boekie wat, na sy byna vierkantige formaat, talle volkleur illustrasies, heelwat wit spasie en hoogstens agt reëls teks per bladsy geoordeel, 'n jonger gehoor suggereer. Sy vormgewing word vry met akriel en kwas gedoen; soms deur die agtergrond in te vul, soms deur slordige dog seker lynwerk. Hy het die voordeel van ses illustrasies (figuur 21a-23b) om sy narratief oor te dra en illustreer hiermee ook duidelik die beginsel dat hierdie bloemlesing gedigte 'n prentboek in die ware sin van die woord kán word. Die illustrasies kan naamlik 'n ewe sterk rol speel in die kommunikasie van die narratief as die woorde. Dit is nie dikwels die geval met 'n enkele illustrasie of met poësie nie, waar illustrasies wel kommentaar kan lewer of die atmosfeer kan beïnvloed, maar uit die oogpunt van vertellende vermoë vir die reeds volledige konstruksie van woorde moet terugstaan.

Geelen gebruik die sekwens prente inderdaad suksesvol om die gang van die narratief te ondersteun en selfs te stuur. In die agtergrond in figuur 21a en 21b is 'n volwassene – die ongewenste besoeker – telkens deels sigbaar. Die rooi kolletjiesrok van figuur 21b word weer gesien waar dit deur Petijn gehap word (figuur 22b). Die appelboompie in die laaste prent (figuur 23b) herinner sterk aan die rokmateriaal en sluit die sekwens visueel af. Die leser is hier nooit heeltemal seker wat



aan die gebeur is nie. Isabella se gedagtewêreld is wel duidelik, naamlik dat haar Petijn die ongewenste besoekers gerus maar kan opvreet. Die meisietjie het egter deurgaans 'n onskuldige, selfs onbewuste houding van wat om haar aangaan. Die speelgoedkrokodil wat oënskynlik lewend geword het, of in haar gedagtewêreld aan die uitspeel is, gaan met sy vreet-aksies voort terwyl Isabella van geen sout of water weet nie. Die illustreerder het duidelik hier dieselfde adressaat in gedagte as Annie M.G. Schmidt: 'n leser wat in staat is om die (slegs oënskynlike) onskuld van 'n kind – terwyl sy wel deeglik van die gemeenheid reg langsaan én in haarself bewus is – te begryp. Die ongeërgdheid waarmee die illustreerder speels beweeg tussen werklikheid en realiteit, grap en gruwel, reflekteer 'n karnavalistiese hantering van die narratief.

Die visuele aanbieding laat, soos reeds genoem, die indruk dat 'n kleuterleser hier in gedagte gehou word. Op daardie vlak slaag die illustrasies reeds uitnemend. Addisioneel hiertoe, is daar 'n gelaagdheid van betekenis vir die plesier van 'n (selfs) volwasse leser wat die psigologiese nuanses van kinderspel reeds kan snap. In die laaste prent (figuur 23b) bad sy die krokodil Petijn en is die *baby* wat in die refrein beskryf word nie meer in sig nie . . . en 'n mens weet dat jy in hierdie briljante samespel tussen outeur en illustreerder selfs die ergste te wagte kan wees! Die aard van die dialoog tussen herskrywer en reseptor is in hierdie geval duidelik een waarin die sin vir humor en intelligente waarnemingsvermoë wedersyds erken word.

My eie weergawe van die vers verskyn in *Die spree met foete* (Schmidt, 2002) in 'n enkele illustrasie oor 'n dubbelbladsy (figuur 17). Die illustrasieruimte tot my beskikking sou wel 'n reeks klein prente kon toelaat wat die narratief kon laat funksioneer in prenteboekterme, maar die boek in geheel sou esteties onbevredigend gewees het met talle klein illustrasies by elke vers. Miskien omdat die *skopos* van hierdie boek bepaal dat dit ook 'n *crossover*-boek<sup>26</sup> kan wees of as gevolg van die feit dat ek die verse van Schmidt eers as volwassene leer ken het, is die illustrasies – en gevolglik die boek ook – gerig op 'n minder onskuldige gehoor. Die konvensie wat oënskynlik in Nederland ontstaan het (via die aanbieding daarvan deur verskillende



illustreerders of voorlesers) om hierdie vers as 'n fantasieryke episode uit kinderspel aan te bied, is nie aan aan my teikenlesers bekend nie en die aanslag kon dus anders wees. 'n Belangrike beginsel van dialogiese vertaling, naamlik dat die kommunikasiesituasie uniek en onherhaalbaar is, word hierin duidelik.

Isabella is hier kennelik geen kleuter nie en die onbeholpe fantasiediere, hoewel hulle op 'n "naïewe" manier geskep is, flous die leser nie: hulle is nie speelgoed-diere soos in die vorige twee weergawes nie, maar karakters in 'n ietwat bose klein verhaaltjie waarin 'n paar goor besoekers werklik opgevrete word. Die skerp klein tandjies van Petyn (volgens die Afrikaanse spelling), Isabella en selfs die konyn, suggereer al geniepsigheid. Die oë van Isabella en Petyn is uit foto's geneem en bring iets van 'n ander teks – uit die reële wêreld – na die narratief toe. Dit dra iets by tot die skep van 'n ietwat makabere vertelling. Tog temper die eendimensionele, byna kartonagtige voet wat uit Petyn se bek hang die geweld en wissel realiteit en spel, gruwel en draakstekery mekaar af op 'n karnavalistiese manier. Die refrein: "... Isabella Caramella plons die bybie in die bad ..." is hier geen leidraad dat kinderspel (die bad van 'n poppie) ter sprake is nie, maar funksioneer byna as 'n stukkie *nonsense verse*. Dit herinner die (Afrikaanssprekende) teikenleser miskien aan "Siembamba, mamma se kindjie ... draai sy nek om, gooi hom in die sloot, trap op sy kop dan is hy dood ..."

Deur 'n ontleding van 'n narratief aan die hand van 'n vertaalteoretiese perspektief, byvoorbeeld dialoog met 'n "bekende" leser – 'n "sekere kind" en paradokse in karnavalistiese spel, word daar tot 'n ewe legitieme betekeniskonstruksie gekom as langs 'n ander weg – byvoorbeeld 'n suiwer semiotiese ondersoek.

---

26 Die term *crossover*-boek verwys na boeke waarby die grense tussen ouderdomme en genres as vloeibaar beskou kan word en die gehoor dus potensieel groot is. *Karnaval van die diere*, een van ons vorige boeke (De Vos, 1998), is op dieselfde manier bemark. Daarin is die verse speels genoeg vir 'n breë kindergehoor, maar kommunikeer die narratief (as gevolg van die sofistikasie van die vers en illustrasies) ook met 'n gehoor wat as geletterd (ook visueel) beskryf kan word.



### 2.2.5 Aanwendingspraktyk en dialogiese vertaling

Volgens O'Sullivan (2000: 190) sal 'n funksionalistiese en narratologiese vertaalteorie die beste ontwikkel kan word indien erns gemaak word met die aanwendingspraktyk van tekste. Tekste met 'n gebruiksfunksie (byvoorbeeld ABC-boeke, nie-fiksie en telboeke) kan beswaarlik beskryf en beoordeel word asof hulle primêr 'n estetiese oogmerk het. Die omvang van die woordeskat om 'n teks te kan volg, die moeilikheidsgraad van die teks en die vraag of inhoud prioriteit bo vorm geniet het met die samestelling van die boek, is die soort kwessies wat in dié verband ter sprake kom. Kortliks gestel, vra sy vir 'n onderskeid tussen literêre en nie-literêre tekste. Dit is 'n aspek van vertaling wat in die algemene vertaalstudie ook dikwels voorkom waar die toepaslikheid van teorieë beoordeel word in ooreenstemming met die vraag of hulle literêre of tegniese vertalings in gedagte het.

Verder meen sy ook dat dialogiese vertaling 'n belangrike sleutel tot 'n vertaalteorie vir kinderliteratuur hou. Sy vra egter dat die interaksie tussen literêre deelnemers, soos Oittinen dit hanteer, uitgebrei word na Bakhtin se eie idees hieroor. Hy wil hê dat tydens vertaling kennis geneem word van die meerdere stemme wat in elke vertaling praat: dié van al die handelende persone, naamlik die vertellers van die bronteks én die vertalers daarvan. Hierdie dialogiese manier van vertaling kan miskien die beste in teenstelling tot monologiese vertaling beskryf word. Om monologies te vertaal, sou beteken dat die implisiete vertaler met sy eie stem beheer uitoefen oor die bronteks deur alles te verklaar en tot in die kleinste detail verstaanbaar te maak. Dialogiese vertaling daarenteen, beteken dat die vertaler probeer om naas die onvermydelike teenwoordigheid van sy eie stem in die vertaling, die verskeidenheid ander stemme in die vertaling só te laat klink as wat hulle in die bronteks gehoor is.

'n "Verskeidenheid van stemme" is miskien ook die beste manier om hierdie hoofstuk oor relevante teoretiese beskrywings van prentboeke saam te vat.



## 2.3 SAMEVATTING

Die kern van hierdie hoofstuk is dat prenteboeke vanuit 'n hele aantal gesigspunte of fokusse benader kan word. Dit bevestig die aanname dat 'n prenteboek, soos 'n kunswerk, as 'n intertekstuele gebeurtenis beskou kan word.

Die omgewing van die semiotiek is gemoeid met 'n vergelyking van visuele simbole (byvoorbeeld illustrasies) met taal en word deur die poststrukturealisme gebruik om visuele kuns te ontleed. Dit sal kennelik vir prenteboeknavorsing ook belangrik en relevant wees. Wat waardevol van 'n semiotiese benadering is, is dat dit 'n sistematiese en logiese werkwyse aan 'n navorser bied en 'n manier suggereer waarvolgens daar tussen belangrike en onbelangrike tekens onderskei kan word. Daar kan tot 'n analise gekom word en 'n interpretasie kan gemaak word. Die toepassing van Barthes se kodes vir verstaan is 'n goeie voorbeeld hiervan.

Uit hierdie teorieë wat op prenteboekillustrasie betrek word, of spesifiek daarvoor geskryf is, blyk die belangrike konsep van die mens as *homo significans* (Degenaar, 1986: 58), wat verwys na die feit dat die mens tekens skep en lees en wéér skep. *Work* word *text*, *meaning* word *significance* en die outeur se teks word deur die leser voltooi en 'n nuwe teks gemaak. Hierdie aktiwiteit vind volgens kodes (mense se ooreenkomste vir verstaan) en binne omgewings (waarbinne mense leef en kommunikeer) plaas. Daar is (deur Oittinen) verwys na die vrye en speelse karnavalatmosfeer en die dialoog of tweegesprek as kommunikasie-omgewings en -voorwaardes. Klingberg en O'Sullivan se werk plaas weer baie klem op die kultuur waarbinne prenteboeke geskep en vertaal word – kortom, die ooreenkomste waarvolgens hulle kommunikasie moontlik word.

Ten slotte het die hoofstuk opvallende ooreenkomste uitgewys tussen verskillende teoretiese omgewings se klem op spel en vryheid. Daar is die semiotiek as 'n vrye spel van tekens, die postmodernisme se vrye en ondermynende spel met reëls en konvensies en karnavalisme se spel met taal, liggaamlikheid en taboes. In hierdie speelsheid en (soms selfs)



bandeloosheid blyk 'n belangrike voorwaarde te skuil vir die kreatiewe proses, omdat nuwe reëls noodwendig geskryf word wanneer oues verwerp word of dubbelsinnig gelees word.

Die teorieë wat ek hier beskryf het, is natuurlik nie die enigstes wat op prenteboeke, die skryf, herskryf en lees daarvan, toegepas kan word nie. Dit is wel dié wat ek as relevant vir my omgaan met en persepsie van prenteboeke beskou. Die afleidings wat ek hieruit gemaak het, moet nou weer toepaslik gemaak word. Omdat dit in hierdie tesis oor prenteboekillustrasie vanuit 'n vertaalteoretiese perspektief gaan (en omdat illustrasie in elk geval as 'n soort vertaling beskou kan word), sal ek in die volgende hoofstuk na algemene vertaalteorie kyk. In die laaste hoofstuk sal dan 'n sintese gemaak word uit dít wat oor kinderboeke geskryf is en dit wat oor vertaling geskryf is in 'n aantal voorbeelde van ontledings van my eie werk.

### HOOFSTUK 3: 'N OORSIG VAN VERTAALTEORIE

---

“Spreche Sie verständlich”, sagte das Adlerjunge.

“Speak English!” said the eaglet.<sup>1</sup>

Vertaalstudie (*translation studies*) as 'n selfstandige dissipline is verbasend jonk. Eugene Nida, wat vertaalstudie self as deel van die linguistiek beskou het, het eers in die 1960's die hoop uitgespreek dat 'n selfstandige dissipline gevestig sal word terwyl James Holmes in 1972 waarskynlik die eerste essay geskryf het oor die vertakkings in die veld en onderskei het tussen die verskillende teoretiese en beskrywende navorsing wat gedoen is (Hermans, 1994: 10-11).

Benewens die jeugdigheid van vertaalstudie as wetenskaplike dissipline, beskryf die vertaalkundige Theo Hermans (1994: 10-11) dit ook in ander opsigte só dat dit nogal aan die bestudering van prenteboeke herinner. In die akademiese gemeenskap is daar byvoorbeeld wel 'n bepaalde, maar inderdaad beperkte, mate van erkenning van vertaalstudie as selfstandige dissipline. Grootse skaalse ensiklopediese verwysingsbronne en uitgebreide historiese studies bestaan nog nie werklik nie en belangstelling (soos by die prenteboek), kom dikwels ook vanuit ander nader of verder verwante dissiplines. Vertaalstudie toon raakpunte met literatuurteorie en -geskiedenis, antropologie, linguistiek, inligtingswetenskap, semiotiek, filosofie, genderstudie en interkulturele studie.

'n Oorsig van teorieë van vertaling, spesifiek die funksionalistiese modelle, sedert vertaalstudie as onafhanklike dissipline begin funksioneer het, sal bruikbare riglyne uitwys waarvolgens 'n ondersoek na kommunikasie in vertaalde prenteboeke gedoen kan word. Daar word aangeneem dat beginsels wat geldig is vir vertaalde woorde, grootliks ook geldig sal wees vir “vertaalde” prente – juis vanweë die simbiotiese verhouding tussen woorde en beelde in prenteboeke.

---

1 Dieselfde sin uit twee weergawes van dieselfde verhaal: *Alice's adventures in wonderland* (Carroll, 32) en *Alice im Wunderland* (Carroll, 1999: 22)



Hierdie hoofstuk sal verdeel word volgens die twee hoofsaaklik opponerende bewegings in vertaalstudies, naamlik die retrospektiewe en prospektiewe beskouings van vertaling. In die lig van die intertekstuele vertrekpunt wat ek gekies het vir my studie, sal ek vir my doeleindes hoofsaaklik teorieë vanuit die prospektiewe beskouing bestudeer. Vertaalmodelle met retrospektiewe uitgangspunte dring aan op absolute getrouheid en ekwivalensie aan die bronteks. Dit laat min ruimte vir innovasie en verwelkom nie 'n lees van die teks vanuit die leser-vertaler se persoonlike kulturele omstandighede nie en hou nie genoegsaam rekening met die magdom tekste wat by elke "lees" saampraat nie.

Ek sal veral aandag gee aan die *skopos*-teorie as 'n pragmatiese benadering tot vertaling wat die teks benader en herskryf vanuit die perspektief van die doel waarmee die vertaling gemaak word. Dit sal ook blyk dat die *skopos*-teorie egter nie die bronteksomgewing en die oogmerke daarvan ignoreer nie. Júís deurdat dit 'n ooreenkoms probeer beding tussen die bronteks se konvensies en die nuwe teks se belange, word die *skopos*-teorie 'n vertaalbenadering wat haalbare toepassingsmoontlikhede vir prentebouke het.

DTS of Descriptive Translation Studies se fokus veral op beskrywing sal kortliks bespreek word. André Lefevere se beskrywing van die literêre en bedryfsumgewings waarin vertalings funksioneer, anker hierdie benadering ook aan die werklikheid want prentebouke bevind hulle in dieselfde omgewings. In hoofstuk 1 is reeds verwys na die invloed wat prentebouke se plek (of gebrek aan plek) in die literêre gemeenskap het op die betekenis daarvan. Lefevere se term *hetskrywing*<sup>2</sup> sal as 'n sleutelterm regdeur hierdie tesis gebruik word om te verwys na alle (byvoorbeeld visuele én verbale) weergawes van die bronteks.

---

2 Illustrasie as *hetskrywing* verwys na my toepassing van André Lefevere se opvatting dat alle weergawes van 'n narratief (byvoorbeeld vertaling, resensie, verwerking, verkorting en opname in 'n bloemlesing) as 'n legitieme *hetskrywing* daarvan beskou kan word. Meer hieroor volg in hoofstuk 3.2.2.1.



Kontemporêre eksponente van vertaling vanuit kultuurstudies vervul 'n belangrike rol om hiërargie en ideologie wat in vertaalprosesse verskuil is uit te wys en proaktief te neutraliseer. Ek sal verwys na genderstudie, postkoloniale studie en die werk van Edward Venuti in dié verband. Venuti het twee vertaalstrategieë naamlik *foreignization* en *domestication* geïdentifiseer en hoewel sy voorkeur sterk by eersgenoemde lê, stel hy voor dat die opponerende terme verkieslik heuristies tot insig oor vertaling moet lei as dat hulle as binêre opposisies gesien word. *Domestication*, of inburgering of kultuuraanpassing tydens vertaling, mag intuïtief aangevoel word as 'n goeie vertaalbeginsel, maar hy ontmasker dit as 'n potensiële bevestiging van dominansie van “sterker” kulture oor “swakkeres”. Ek sal ook verwys na sy betoog teen die sogenaamde onsigbare vertaler. Die sigbaarheid van die skeppingsproses en die teenwoordigheid van meerdere stemme in 'n teks vind aansluiting by die postmoderne samelewing waarin vertalings teenswoordig gelees word.

Die poststrukturealisme bevraagteken grense of laat hulle vervaag; tussen skeppende skryfwerk en kritiek, tussen tekste en metatekste tussen vertalings en ander vorms van skrywe en herskrywing (Hermans, 1994: 23). In 'n vertaalde prenteboek is daar twee herskrywings van 'n narratief wat ineenloop: 'n vertaling van 'n teks en die illustrasies daarvoor.

Woorde en prente staan in alle prenteboeke in 'n simbiotiese verhouding tot mekaar – 'n dinamiese verhouding wat op 'n eiesoortige manier betekenis genereer. Wanneer dit om 'n vertaalde prenteboek gaan, is 'n ingewikkelde kultuuroordrag boonop ter sprake. Die dekonstruksie van 'n vertaalde prenteboek kan dus 'n nóg komplekser intertekstuele konstruksie blootlê as in die geval van 'n prenteboek wat nie die reis tussen twee kulture afgelê het nie.

In dekonstruksionistiese terme word taal nie as neutraal beskou nie; ook nie visuele taal nie. Nóg die praktyk van vertaling, nóg die historiese of kontemporêre metataal van vertaling is neutraal. Taal is, om Derrida te eggo, vol paradokse en onmoontlikhede. Teenstrydighede



kom voor by die oorgang tussen woorde en konsepte, tussen alledaagse en filosofiese terme binne een taal of tussen uitsprake in verskillende tale (Hermans, 1994: 21).

Uiteraard kom die linguistiese konsep van betekenis ook in gedrang en is vertaling ook ter sprake:

Given Derrida's critique of the linguistic concept of meaning, and his own preference for the operation of *différance* as the constant regression and dispersal of meaning into new texts and textual networks, it is above all the fundamentally problematic nature of translation which is highlighted in this perspective (Hermans, 1994: 21).

'n Ondersoek na hierdie “gelaaide” of partydige kommunikasie-instrumente en -prosesse waarvan die betekenis altyd ontwykend en ontwikkelend is, kan baat vind by insigte uit die vertaalwetenskap. Fokuspunte van vertaalstudie soos ideologiese voorkeure van die rolspelers, vertaalnorme van die dag en pragmatiese oogmerke van die uitgewer kan handige sleutels tot verstaan wees.

Selfs 'n vlugtige kyk na illustrasies uit twaalf weergawes van *Alice in Wonderland*<sup>3</sup> (figuur 42-53) gee byvoorbeeld 'n aanduiding dat meer faktore as blote idiosinkratiese gedrag van illustreerders hier ter sprake is. Die illustrasies is radikaal verskillend. Sommige van hierdie boeke is vertaal, byvoorbeeld in Duits, Pools, Brasiliaans, Russies en Slowaaks en ander is uitgegee met die oorspronklike Lewis Carroll-teks.

---

3 Die verwysing na *Alice in Wonderland* word gemotiveer deur die feit dat die narratief en karakters wyd bekend is. Dit is nie tradisioneel 'n prenteboek nie, maar is soms sodanig verkort dat dit wel ook as 'n prenteboek verskyn het. In vergelykende letterkunde en vertaal-kunde in 'n kinderboekkonteks, het *Alice in Wonderland* ook al 'n standaard-verwysing geword wanneer kwessies oor kultuurspesifiekheid uitgelig word. Emer O'Sullivan bestee onder meer 'n hele hoofstuk van ongeveer sewentig bladsye aan gevallestudies uit *Alice in Wonderland* in haar *Kinderliterarische Komparatistik* (2001: 296-378). Die klassieke voorbeeld van die Duitse illustreerder Frans Haacken, wat na aanleiding van Scheu-Riesz se vertaling van die Engelse *bank* (oewer) met die Duitse *bank* (tuin-meubelstuk) vir Alice op 'n parkbank geteken het, is reeds wyd bekend. Daardeur het Haacken 'n sewestuks Duitse illustreerders wat die volgende weergawes geïllustreer het van die wal in die sloot gehelp en vir hom vermelding verdien onder berugte vertaalblapse (O'Sullivan, 2001: 316).



John Tenniel, die eerste illustreerder ná Carroll self wat *Alice's Adventures in Wonderland* geïllustreer het, se visuele weergawe of herskrywing van die narratief (figuur 42) word allerweë as die kanon aanvaar. Uit die oogpunt van talle visuele kommunikasiekomponente – atmosfeer, simboliek, verwysing na kunshistoriese konvensies, formalistiese kwaliteite en psigofisiese eienskappe – wyk hierdie weergawes in 'n meerdere of mindere mate af van die sogenaamde Tenniel-kanon. Hulle verskil ook radikaal van mekaar en selfs verskillende weergawes deur dieselfde kunstenaar verskil.

Die Poolse illustreerder, Olga Siemaszko, het in 1957 en weer in 1977 dieselfde vertaling van *Alice in Wonderland* vir dieselfde uitgewer geïllustreer (figuur 43 en 44 onderskeidelik). Stilisties weerspieël albei benaderings die tendense van hul tyd. Die jonger weergawe is veel meer gestileerd en die rokende ruspe is veel meer antropomorfies weergegee. Die oogmerke van die uitgewers met die publikasie en aannames daarvoor het waarskynlik verskil, byvoorbeeld dat lesers (kopers) van die boek in 1977 voorkeur sou gee aan illustrasies wat groter ooreenkomste toon met die visuele kommunikasie wat toé in die bepaalde kulturele milieu gefigureer het.

Darcy Penteado, 'n Brasiliaanse illustreerder, reflekteer ook (figuur 45) modegiere van die tyd in die geil muurpapier uit die sestigerjare wat sy as agtergrond gebruik. Dusan Kally se Slowaakse Alice uit 1981 is in 'n sin tydloos (figuur 46). Sy statuur as een van die bekendste Europese prentboekillustreerders en wenner van die Hans Christian Andersen-prys het hom waarskynlik van uitgewers 'n vrypas verleen om die Alice van sy drome te skep. Hy werk in sy kenmerkende skildertegniek met sy ewe kenmerkende palet van talle pienke en groene. Sy Alice beweeg deur 'n vreemde droom – volgens Jeffrey Garrett (1987: 38) herinner dit selfs aan iets in die werk van Hieronymus Bosch of Matthias Grünewald. Hy laat telkens merke van vorige tekeninge agterbly en wek daardeur die indruk van 'n gelaagdheid van betekenis.

Anthony Browne se uitbeelding is 'n goeie voorbeeld van 'n surrealistiese weergawe (figuur 47). Dit verskil aansienlik van ander



Britse publikasies van presies dieselfde teks, byvoorbeeld Ralph Steadman se groteske (figuur 48) en Helen Oxenbury se gekommersialiseerde en gedemitologiseerde Alice (figuur 49). Laasgenoemde is só 'n verpopularisering (volgens Joke Linders<sup>4</sup> 'n ver-Amerikaansing en verkragting (Linders, 2000: 37, 43)) van die narratief, dat daar kennelik bepaalde motiewe móés wees vir die aanslag waarop die Britse uitgewer en illustreerder besluit het.

Nicole Clavelloux se Franse interpretasie (figuur 50) herinner sterk aan Pop Art. Dié uitgawe het onder leiding van Francois Ruy-Vidal ontstaan wat in die sewentigerjare die Franse prenteboektoneel revolusionêr vernuwe het (Garrett, 1987:21). Gennadij Kalinovskij se Alice (figuur 51) is as 'n tiener uitgebeeld en die milieu is tot so 'n mate ver-Russies en na 'n karnavalgrond verplaas, dat daar letterlik niks is wat aan die “kanon” herinner nie. Deur net die visuele narratief te “lees”, sou heel weinig lesers waarskynlik vermoed dat dit hier om 'n herskrywing van Carroll se *Alice in Wonderland* gaan.

Duitse weergawes wissel van 'n vertaling van 'n volledige Carroll-teks waarvoor Lisbeth Zwerger 'n sobere en effe melancholiese hoofkarakter en omgewing in subtile waterverf geskep het (figuur 52) tot Jassen Ghiuselev se klassieke Alice in surrealistiese Escher-agtige interieur in duotone (figuur 53). Laasgenoemde se teks is sodanig verkort dat die boek as 'n prenteboek in die ware sin van die woord beskryf kan word. As gevolg van die lang en komplekse oorspronklike teks, is dit selde die geval met *Alice's adventures in Wonderland*.

Slegs die genoemde voorbeelde gee al 'n idee van 'n magdom moontlike vrae: Wie is die ware Alice? Hoe lyk die ware Alice? Hoe sou Carroll Alice wou hê? Is daar enigsins 'n ware Alice? Hoeveel kan Alice in voorkoms van die Tenniel-beeld verskil en steeds Alice bly? En, les bes: watter van hierdie vrae is enigsins legitiem in 'n vertaalkonteks? Antwoorde hierop mag kom uit 'n kritiese vergelyking van retrospektiewe met prospektiewe vertaalmodelle.

---

4 Joke Linders is die hoofredakteur van *Literatuur zonder leeftijd*, 'n Nederlandse vaktydskrif vir kinderliteratuur.



### 3.1 RETROSPEKTIEWE BESKOUINGS VAN VERTALING<sup>5</sup>

#### 3.1.1 Die linguistiese skool

Die belangstelling in vertaling vanuit verskillende oorde het uiteraard 'n pertinente invloed op die ontwikkeling van vertaalstudie gehad en groot skuiwe elders sou hier ook neerslag vind. Tydens die wordingsjare van die dissipline was die studieveld onbetwisbaar die domein van die linguistiek en die uitgangspunt duidelik strukturalisties, soos Nida se benaming *science of translation* en Koller se *übersetzungswissenschaft* (vertaalwetenskap) (Schäffner, 2001: 3) aandui.

Belangrike konsepte van die linguistiese benadering tot vertaling is dat die taal waarin die teks oorspronklik geskryf is, naamlik die brontaal (*source language* of *SL*), as't ware gekopieer sal word deur die vertaling, dat die boodskap onveranderd sal bly en dat die taal waarin dit vertaal word, naamlik die doeltaal (*target language* of *TL*), 'n getroue *ekwivalent* sal bied.

Die retrospektiewe vertaalbenaderings sou in prenteboekterme hul ekwivalent vind in illustrasies wat inhoudsgeoriënteerd is en die handeling wat in die teks beskryf word, beklemtoon of bevestig.<sup>6</sup> Hulle hou met ander woorde die oorspronklike teks en die inhoud daarvan in gedagte – neem niks weg nie, voeg niks toe nie. Die funksie daarvan word dan hoofsaaklik dekoratief. Om die betekenis deur middel van illustrasie, deur assosiatiewe mengvorme en spel uit te brei, sou ongehoord wees in 'n retrospektiewe vertaalmilieu. 'n Verwysing na twee Nederlandse weergawes van *Boot*, 'n Annie M.G. Schmidt-vers oor die beertjie genaamd Pippeloentjie wat per boot na Engeland reis, illustreer die punt. Die weergawe deur Jan Jutte (figuur 27) in *Ziezo*

---

5 'n Retrospektiewe benadering tot vertaling kan ook as dokumentêr beskryf word, teenoor die instrumentele benadering van die prospektiewe skool. Eersgenoemde is terugskouend na die bronteks waaruit die vertaling gedoen is en laasgenoemde fokus vooruitskouend op die ontvanger van die vertaling.

6 Sien Nefzer (O'Sullivan, 2000: 276) se drie kategorieë van illustrasies in hoofstuk 1.



(Schmidt, 1995:229) is letterlik uitgevoer. Die beertjie staan met sy koffertjie op 'n kaai. Hierdie illustrasie hoort moontlik by die vers *Pet*, of kan op albei verse betrek word. Daar is ook 'n illustrasie van 'n boot op water. Harrie Geelen se beertjie (figuur 25, 26) in *Het Beertjie Pippeloentjie* (Schmidt, 2002) staan bo-op die eetkamertafel in plaas van 'n kaai. In 'n volgende prent is die tafel omgekeer en dien dit as bootjie. Die reis is hier slegs figuurlik, of 'n verbeeldingspeletjie. Omdat die oorspronklike teks nie self te kenne gee dat slegs verbeeldingspel hier ter sprake is nie, sou Geelen se “vertaling” van die teks in retrospektiewe vertaaltermen, ongeoorloof wees – ten spyte van die feit dat sy weergawe meer kreatief en interessant is.

*Ekwivalensie* het 'n motto geword vir vertalers met 'n retrospektiewe blik, maar dit sou algaande deur talle vertaalkundiges verwerp word omdat (of in soverre) dit die skep van identiese betekenis en tekste impliseer – iets wat 'n vertaling nooit kan vermag nie. Vir die linguistiese skool was daar duidelik sprake van óf 'n goeie óf 'n slegte vertaling. 'n Goeie het die verlangde graad van ekwivalensie gehandhaaf, 'n slegte een het nie (Hermans, 1994: 12). Hierdie uitgesproke normatiewe en voorskriftelike uitgangspunt wat dikwels uitgedruk is uit die oogpunt van binêre opposisies, is in die laat sewentigerjare van die twintigste eeu opgevolg deur die tekslinguistiese vertaalbeweging.

### 3.1.2 Die tekslinguistiese skool

Die tekslinguiste<sup>7</sup> het, hoewel hulle ook retrospektief was in die sin dat hulle tydens vertaling op die brontaal bly fokus het, veel meer gemaak van die geheel-betekenis van die teks. Vertaling funksioneer vir hulle dus deur middel van taalgebruik eerder as taalsisteme, deur middel van uitings wat deur individue binne sekere omstandighede en vir 'n sekere doel gemaak word.

Tekslinguiste definieer die teks as die basiese eenheid van

---

7 Van die belangrikste eksponente van die beweging was Albrecht Neuman, Mary Snell-Hornby, en Hatim en Mason.



kommunikasie en dus ook die eenheid van vertaling: Vertaling is nie meer beskou as die herkodering van linguistiese tekens of slegs 'n linguistiese aktiwiteit nie, maar as 'n hertekstualisering van die brontaaltekst. Die fokus het verskuif van die herskepping van betekenis na die skepping van tekste (Schäffner, 2001: 5).

Van taal-, teks- en diskoerstipes is deeglik kennis geneem wanneer vertaal is, omdat sinne nie in isolasie geuit word nie maar binne kulturele omstandighede. Verskillende tekste en kulture het verskillende tekstuele konvensies en bevoegdhede en uiteraard ook verskillende verwagtings oor hoe 'n teks bevredigend gekonstrueer word.

'n Beklemtoning van die feit dat 'n teks binne 'n situasie en kultuur funksioneer, het algaande onder veral Duitse vertalers ontwikkel tot 'n fokus op die *doel* van die teks. Dit sou bekend staan as die funksionalistiese benadering. Saam met ander prospektiewe benaderings het dit teorieë gegenereer wat relevant is vir die bestudering van die vertaalde prenteboek as 'n intertekstuele konstruksie.

## 3.2 PROSPEKTIEWE BESKOUINGS VAN VERTALING

### 3.2.1 Die *skopos*-teorie

Hans J. Vermeer<sup>8</sup> het in die laat sewentigerjare van die twintigste eeu met sy *Skopos*-teorie in beginsel die funksionalistiese benadering geïnisieer. Die Griekse woord *skopos*, wat onder meer met doel, doelstelling of oogmerk vertaal kan word, het aan die teorie sy naam verleen. Die hoofargument van funksionalistiese benaderings is dat tekste gelewer én ontvang word met 'n bepaalde doel of funksie in gedagte. Die opdrag aan die vertaler (in die geval van prenteboeke sal dit byvoorbeeld meestal van die uitgewer kom) moet, as eerste stap in die vertaalaksie, geanaliseer word. Wanneer daaruit duidelik blyk wie die inisieerder, kliënt en teikenleser is en wat funksioneel toepaslik is, sal die doel met die doelteks duidelik blyk.

---

<sup>8</sup> Hans J. Vermeer is 'n vertaalteoretikus en professor aan die Universiteit van Leuven.



Die uitgangspunt is uitgesproke pragmaties: Die funksie of *skopos* wat die doelteks<sup>9</sup> in die doelkonteks vervul, sal bepaal hoe die doelteks daar uitsien. Reiss en Vermeer het hierdie beginsel in twee *skopos*-reëls geformuleer: "... an interaction is determined by (or is a function of) its purpose" en "... the *skopos* can be said to vary according to the recipient" (*Dictionary of translation studies*, 1984, s.v. '*skopos* theory').

Die vertaalstrategie wat vertalers volg en die vorm waarin hulle die teks giet, word dus bepaal deur die oogmerk met die teks en nie deur die bronteks nie. Dit mag wees dat 'n parafrase, 'n verkorting of selfs 'n uitbreiding van die oorspronklike teks die doel die beste gaan dien. Die doel heilig letterlik die middele, aldus Reiss en Vermeer (*Dictionary of translation studies*, 1984, s.v. '*skopos* theory').

Keith Harvey (1998: 288) sê dat, ten einde aan die behoeftes van hul lesers te beantwoord, vertalers volgens hierdie benadering (sonder om wanvoorstellings van die bronteksbetekenis te maak) besluite oor die styl en formaat van hul tekste kan neem wat selfs radikaal mag afwyk van brontaalstyl en -formaat.

In 'n prenteboekkonteks beteken dit dat 'n Britse verhaal met vigsbewusmaking as tema vir 'n Suid-Afrikaanse konteks (waar die oogmerk argumentshalwe die oordra van inligting aan semi- of ongeletterde lesers is) herskryf en herillustreer word in strokiesprentformaat. Van die illustrasies kan in so 'n geval verwag word om 'n belangriker kommunikeerder van inligting te word en die geskrewe teks kan 'n aansienlike vereenvoudiging van die oorspronklike word.<sup>10</sup> Die rol wat kultuurinhoud speel in die vasstelling van die *skopos* en gevolglik die vertaalstrategie, kom duidelik ter sprake.

Die *skopos*-teorie se sensitiwiteit vir kulturele verskille tussen die skrywer van die bronteks en die ontvangers van die doelteks blyk uit

---

9 Die funksionalistiese benadering het die linguistiese en tekslinguistiese skole se terminologie verander deur liewer te verwys na bronteks (Source Text of ST) en doelteks (Target Text of TT) as na brontaal- en doeltaal-tekste.



talle uitsprake van Vermeer en ook Christiane Nord.<sup>11</sup> Vermeer noem die kulturele vlak van 'n teks die diepste moontlike struktuur wat die terrein en interesse van die vertaler behoort uit te maak. Hiermee bevraagteken hy die werkwyse van vertalers wat besig is met nabootsings van (hul eie) interpretasie van die semantiese en formele oppervlaktestruktuur, met ander woorde 'n letterlike nabootsing en reproduksie van die brontaalbewoording in 'n ander taal.

Deur te vertaal op die kulturele vlak kan alle kulturele gedragiskonvensies, insluitende die linguistiese, op 'n holistiese manier oorweeg word. Verskillende kulture mag inderdaad verskillende reëls, konvensies of betekenissisteme hê; enigiets van toiletgewoontes en universiteitstelsels tot groetformules en busvervoer kan tussen kulture verskillend begryp word, sê Vermeer (1998: 42). Ter wille van optimale verstaan moet die bronteks aangepas word tot die beoogde doelkultuur.

Nord (2001: 195) beskryf die rol van die vertaler<sup>12</sup> as dié van 'n tussenganger wat die kulturele gaping deur middel van die vertaling oorbrug. Ten spyte van hierdie “oorbrugging”, verdwyn die gaping natuurlik nie. Deelnemers aan die proses bly wie hulle is, naamlik lede van hul onderskeie kulture. Hoe groter die kulturele gaping, hoe skraler is die kans dat lesers analoë sal tref tussen die teks en hul eie leefwêreld. Die vertaler maak die vreemdhede verstaanbaar en help die leser om toegang te verkry tot die ander kultuur.

Vermeer (1998: 56-57) meld ook dat kultuursensitiewe vertaling nie bloot 'n aanpassing beteken van 'n teks volgens die omstandighede van die doelkultuur nie. Dit is wel 'n opsie wat uitgeoefen kan word en selfs literêre romans word soms so aangepas, maar kultuursensitiwiteit beteken eerder dat 'n verskeidenheid vertaalmoontlikhede oorweeg kan

---

10 Hier word van die veronderstelling uitgegaan dat die vertaalde prenteboek saam beplan en geskep word deur die vertaler, illustreerder (ver kieslik die ontwerper ook) en die redakteur van die uitgawery. In die praktyk in Suid-Afrika word hierdie werkwyse egter selde gevolg.

11 Christiane Nord is 'n vertaalwetenskaplike aan die Universiteit vir Toegepaste Wetenskappe in Magdeburg, Duitsland.

12 In 'n prenteboekkonteks kan *illustreerder* ook by vertaler inbegryp word.



word om die optimale funksionering van die teks in die doelkultuur te bewerkstellig.

*Optimale funksionering* moet volgens Vermeer wel altyd gekwalifiseer word: "... the primary aim (*skopos*) of translating is to design a target text capable of functioning optimally in the target culture. (The optimum depends on the translator's subjective estimate.)" (Vermeer, 1998: 50).

Ook ten opsigte van idees soos getrouheid, ekwivalensie en effek (almal vereistes wat deur retrospektiewe vertalers gestel is) dring Vermeer aan dat hulle gekwalifiseer sal word met wat hy 'n persoonlike indeks noem. Dit is byvoorbeeld meer korrek om van getrouheid-vir-my of akkuraatheid-vir-my te praat. Getrouheid, ekwivalensie en die effek van 'n vertaling is óf nie haalbaar met 'n vertaling nie óf is bloot wetenskaplik nie vergelykbaar of interkultureel meetbaar nie.

Juis op hierdie punt het Vermeer gemeen dat Nord met haar aandrang op lojaliteit tydens die vertaalproses té toeskietlik is aan die bronteks. Nord stel egter die konsep van *lojaliteit* voor as 'n soort etiese beperking op die andersins oneindige aantal *skopoi* of doelstellings wat ontwerp mag word vir die vertaling van 'n spesifieke bronteks. Vertalers sal dus, as hulle lojaal is, die konvensies van 'n spesifieke vertaalsituasie in berekening bring (Nord, 2001: 185).

Met *lojaliteit* bedoel sy dat die intensies en verwagtings van ál die deelnemers in die kommunikatiewe interaksie (vertaling) in ag geneem sal word. Hierdie deelnemers aan wie lojaliteit verskuldig is, is die *skopos* of doel (soos blyk uit die vertaalopdrag), die inisieerder van die vertaling, die bronteks, die doelteksleser se kultuur en die vertaalkonvensie. Die opdrag is wel volgens haar die belangrikste, wat in werklikheid beteken dat, met die *skopos* in gedagte, vertalers na die bronteks kyk en hulself afvra wat daarvan behou gaan word en wat aangepas moet word.

Die kombinasie van funksionaliteit plus lojaliteit beteken die vertaler kan poog om 'n funksionele doelteks te skep wat tegelyk aan die vereistes van die opdrag voldoen én ook aanvaarbaar is in die

doelkultuur (Naudé, 2002: 8).

By doeltekslesers kan bepaalde verwagtings aan 'n vertaling gestel word, byvoorbeeld dat dit die intensies van die bronteksouteur nie doelbewus óf onbewustelik sal verdraai nie. Deursigtigheid en 'n ooreenstemming tussen rolspelers oor wat van die vertaling verwag kan word, is ter sprake. Hierdie vertaalkonvensie of verwagting sal verskillend wees vir verskillende kulture.

Keith Harvey (1998: 286-287) ondersteun Nord se opvatting en meen dit sal eerliker wees om tekste aanpassings of herskrywings (*rewritings*) te noem wanneer vermoed word dat tekstuele interpretasies té naby kom aan doelbewuste wanvoorstelling van die bronteks se bedoelings. Met die sensitiwiteit wat Nord vir die bronteks behou, kon sy in der waarheid die *skopos*-teorie as werkwyse in die praktyk vestig terwyl Vermeer se uitgangspunt grootliks teoreties gebly het.

Aan die hand van Nord se praktiese riglyne vir vertaling sou die *skopos* van *Die spreek met foete* (Schmidt, 2002) byvoorbeeld min of meer só opgestel kan word:

Die oogmerk met die vertaling deur Philip de Vos (uiteraard ook die illustrasies) is dat dit die narratiewe van geselekteerde Annie M.G. Schmidt-verse aan Afrikaanse<sup>13</sup> kinders rondom 2002 moet kommunikeer. Die bundel moet beantwoord aan 'n behoefte in die Suid-Afrikaanse mark aan eietydse Afrikaans-talige verse (vir selflees en gebruik in kunswedstryde). Die aweregse humor moet prominent wees en die Nederlandse herkoms daarvan moet deur die lesers begryp word. Die boek kan in volkleur en hardeband bekostig word en daarom (ook as gevolg van die aard van die inhoud) in die kategorie *crossover*-boeke naas prenteboeke bemark word.

---

13 Op die agterplat van *Die spreek met foete* (Schmidt, 2002) meld Philip de Vos dat hy die verse vertaal het ". . . sodat Suid-Afrikaanse kinders ook van nou af sal weet van hierdie wonderlike, wonderlike skrywer". Ek meen egter dat dit realistieser sou wees om te hoop dat die Afrikaanse deel van Suid-Afrikaanse lesers daarin geïnteresseerd sou wees.



Die werksproses soos Nord dit voorstel (Walker, Kruger & Andrews, 1995: 109) behels verder dat die volgende vrae ten opsigte van die bronteks deur die vertaler of illustreerder beantwoord word:

Vrae wat gevra moet word	Wat hulle meedeel
• wie dra oor	• (inligting oor die sender)
• aan wie	• (wie is die lesers)
• waarom	• (intensie van sender)
• deur watter medium	• (bv. gesproke, geskrewe)
• waar	• (oorsprong van kommunikasie bv. Nederland)
• wanneer	• (tyd)
• waarom	• (motief vir kommunikasie)
• watter funksie het die teks	• (bv. vermaak, informasie, oorreding)
• watter onderwerp	• (bv. finansies, kinderspel)
• wat sê dit	• (teksinhoud)
• wat word verswyg	• (kennis wat deur sender veronderstel word)
• in watter volgorde	• (konstruksie van die teks)
• watter nie-verbale elemente word gebruik	• (nie-linguistiese elemente bv. uitleg, ontwerp, verhooginstruksies)
• in watter woorde	• (leksikale eienskappe, register)
• in watter soort sinne	• (sintaktiese struktuur)
• met watter intonasie	• (bv. oorredend, sarkasties)
• met watter effek	• (opsomming van al die vorige vrae)

Volgens die antwoorde word verskeie buite- en binnetekstuele faktore geïdentifiseer wat verband hou met die bronteks (en die kommunikatiewe omstandighede daarvan) én met die beoogde doelteks en die doeltekssituasie. Met die *skopos* in gedagte, kan besluit word watter van die inligting, afgelei uit die sogenaamde W-vrae, is onderhandelbaar en watter nie. Hierdie proses, waarin deurgaans terugverwys word na die *skopos* terwyl die herskrywing gedoen word, verseker dat die vertaler alle faktore wat relevant is ten opsigte van die vertaal- [of illustrasie-] taak in berekening gebring het (Naude, 2002: 6-7).

Naude (2002: 6) som die verloop van die vertaalproses volgens Nord se funksionalistiese model só op:

Inisieerder (kliënt) > vertaler > opdrag: analise van opdrag >  
bronteks: analise van bronteks met opdrag in gedagte >

vertaling word gedoen met opdrag en bronteks-inligting in gedagte (sommige van die brontekstaspekte word behou en sommige nie) > doelteks (dit mag dieselfde wees, of radikaal verskil van die bronteks) > ideale resultaat: tevrede kliënt.

Die *skopos*-teorie bring mee dat daar skielik heelwat meer strategieë bestaan waarvan die vertaler gebruik kan maak. Dit is miskien juis een van die grootste pluspunte van die *skopos*-teorie. Selfs Andrew Chesterman (1998: 157), andersins taamlik krities oor die *skopos*-teorie, meld dat dit 'n mens toelaat om vertaling in 'n wyer perspektief te sien as bloot 'n dissipline wat oor linguistiese verhoudings tussen bron- en doeltekste handel. Verder gee dit die vertaler (of illustreerder) in praktyk ook meer vryheid van handeling en keuse (mits die vryheid die goedkeuring van die opdraggewer wegdra).

Vir die *skopos*-teorie word die bronteks 'n informasie-aanbod en nie 'n vasgestelde eenheid van feite nie. Dus is die vertaling daarvan ook die kommunikasie van iets nuuts en oorspronklik en nie bloot 'n herkodering van brontaalinligting aan die teikenleser nie. Vermeer (*Dictionary of translation studies*, 1997, s.v. 'skopos theory') se uitspraak, dat 'n *skopos*-gebaseerde benadering neerkom op 'n *dethroning of the source text* saam met sy beskrywing van teksresepsie as *a form of text production* (Vermeer, 1998: 43), herinner aan die poststrukturelisitiese uitgangspunt dat tekste altyd deur aan die ontstaan, ontwikkel en verander is en dat die betekenis daarvan nie afgehandel is met die woorde of intensies van die outeur nie – en Barthes se verwysing na *the death of the author* kom ook onwillekeurig in die gedagtes op.<sup>14</sup>

### 3.2.2 Beskrywende vertaalstudie of DTS (*Descriptive Translation Studies*)

Volgens Culler (Pinto, 2000: 147) het daar 'n paradigmaskuif in die

---

14 Barthes (1977: 146) skryf in *Image, music, text* in sy artikel *The death of the author*:

We know now that a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the message of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a



sosiale wetenskappe plaasgevind toe denkers en navorsers (byvoorbeeld Saussure en Freud) geargumenteer het dat 'n studie van die mens en van sosiale instellings verskil van 'n studie van objekte in die wêreld. Die mens skep naamlik betekenis in die wêreld. Die analise van menslike gedrag het dus nie soseer met die gebeure self te doen nie, maar met die gebeure wat betekenis dra.

### 3.2.2.1. *Beskrywing versus voorskrywing*

Hierdie paradigmaskuif sou ook in die vertaalwetenskap neerslag vind. Die tradisionele voorskriftelike en reduksionistiese vertaalstudie met sy wortels in die teoretiese linguistiek sou grootliks plek maak vir die DTS wat semioties- of sisteemgeoriënteer sou wees. Daar is gefokus op die wyer literêre konteks (polities, sosiaal, kultureel en temporeel) waarin vertaling plaasvind (Pinto, 2000: 147). Die leidende figure van hierdie benadering was Gideon Toury, José Lambert, André Lefevere, Maria Tymoczko en Theo Hermans. Die bynaam manipulasie-teorie<sup>15</sup> is met hulle in verband gebring.

Kitty van Leuven-Zwart (1992: 88) identifiseer 'n aantal sleutelwoorde wat die belangrikste eienskappe van DTS uitlig: beskrywend, doelgeoriënteer, funksioneel, prosesgerig en sistemies.

DTS-werkswyse is **beskrywend** en nie voorskriftelik nie, omdat dit vra na die aard van ekwivalensie wat tussen bronteks en doelteks bestaan. Ekwivalensie word sêlf die fokus van die studie. Dit word nie deur DTS, soos wat die tradisionele vertaalstudie gedoen het, beskou as *a priori* goed of wenslik nie. 'n Goeie vertaling is tog vanselfsprekend

---

variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.

Hiermee word die moontlikheid van die hand gewys dat enige (bron)teks finaliseerbare betekenis kan hê of onaantasbaar is vir die interpreterende herskrywingsproses van die vertaler.

15 Die verwysing na manipulasie in die benaming is afgelei uit die volgende uitspraak van Theo Hermans: "... from the target perspective, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose" (Hermans soos aangehaal in Schäffner, 2001: 8).



wenslik en wanneer met “goed” verstaan word ’n vertaling wat grootliks ekwivalent is aan die bronteks, is die benadering duidelik normatief en voorskriftelik. Naude (2002: 10) meen die grootste voordeel van die DTS-benadering is juis die systap van die diepgewortelde brongeoriënteerde en normatiewe idees oor getrouheid en kwaliteit in vertaling. Die navorser beskryf (of verduidelik) die karaktertrekke van ’n vertaalde teks uit die oogpunt van beperkings<sup>16</sup> en norme wat op ’n bepaalde tyd geld in die gemeenskap waarin die vertaling gelees word. Die heersende norme en beperkings mag die vertaalstrategie en die eindproduk tot ’n groot mate beïnvloed.

DTS is **doelgeoriënteer** omdat dit die vertaalde werk beskou as ’n onderdeel van die ontvangende literatuur. Dit word in die eerste plek ondersoek vanuit die doeltekstomgewing en die kontekstuele grense wat om die vertaling geplaas word is dié van die ontvangende literêre sisteem. Volgens Toury (Pinto, 2000:149) werk vertalers in die eerste plek in diens van die kultuur<sup>17</sup> waarna hulle vertaal.

DTS se **funksionaliteit** lê daarin dat ’n vertaling as sodanig erken en ontvang word en funksioneer in die doelkultuur se literêre sisteem. Daar word gekyk na die invloed wat die vertaling het in die korpus van bestaande werke in die ontvangende literêre sisteem. Dit sal byvoorbeeld vra of die opname van *Die spreek met foete* (Schmidt, 2002)

16 Volgens Lefevere is alle literêre sisteme onderworpe aan sekere beperkings. Taal is een daarvan, dog nie die belangrikste nie. Die beperkings (*constraints*) bepaal wat geskryf en gepubliseer word. Dit kan selfs ideologies gedrewe wees soos dikwels in die geval van publikasierade, politieke partye, sosiale klasse, uitgewers, die media en sensuur. Poëtika of die literêre magstrukture wat binne ’n bepaalde gemeenskap aan die werk is, is ook ’n prominente beperking (byvoorbeeld genres en konvensies wat op ’n bepaalde tyd in die mode is, taboes en dominante idees oor wat die rol van letterkunde is of behoort te wees) (Silke, 2001: 8).

17 Kultuur word hier deur DTS in die sosiolinguistiese en antropologiese sin van die woord gebruik om te verwys na die leefwyse van ’n gemeenskap:

“Culture is the totality of the signifying systems by means of which a particular group maintains its cohesiveness (its values and its interaction with the world). These signifying systems comprise not only all the arts (literature, paintings, music, etc.), the various social activities and behaviour patterns prevalent in the given community (including gesture, dress, manners, ritual, etc.), but also the established methods by which the community preserves its memory and its sense of identity (myths, history, legal systems, religious beliefs, etc.)” (Ulrych in Naude 2002: 12).



in die reeds bestaande korpus van humoristiese kinderverse in Afrikaans 'n invloed kan uitoefen op Afrikaanse literatuur.

Dit is **proses-georiënteer**: Daar word aandag gegee aan die vertaalde teks in sy historiese konteks; hoe die norme, beperkings en aannames van die kultuur op 'n bepaalde tyd die vertaalproses beïnvloed. 'n Proses, nie die kontras tussen twee objekte nie (ten einde ekwivalensie vas te stel nie), is die vraag waarmee die navorsing besig is.

Laastens beskou DTS letterkunde as 'n hiërargies gestruktureerde **sisteem**. Hiermee sluit die werkwyse aan by polisisteemteorie waarvolgens sisteme dinamies is. Tradisioneel is vertalings beskou as randeiers in die kanon van 'n literêre korpus, maar volgens polisisteemteorie is subsisteme (byvoorbeeld vertaling en kinderliteratuur!) konstant besig om te beding om 'n prominenter plek in die hoofkorpus. DTS beskou vertaalde tekste as 'n unieke kategorie en bestudeer die rol wat vertalings in 'n gegewe literêre korpus speel – navorsing dus, wat lig wil werp op die werking en ontwikkeling van letterkunde.

Eenvoudig gestel, is DTS 'n studie van die spore (*imprints*) wat vertalings laat op die letterkunde van die doeltaalgemeenskap (Pinto, 2000: 146). In hierdie kultuur waarvoor 'n bepaalde vertaling gemaak is, kan verklarings gevind word vir vertaalgedrag deur sekere vrae te vra, byvoorbeeld *wie* vertaal *wat*, *wanneer*, *vir wie*, *in watter konteks*, *met watter effek* en altyd: *waarom*. Om te vra *wat nie vertaal word nie*, is ewe belangrik en verklaar baie van vertaalbeleid en van die hiërargieë wat in vertaalomgewings mag geld.

Volgens Theo Hermans (1994: 16-17) gaan dit egter nie oor vergelyking en beskrywing as 'n doel op sigself nie, maar is die studie eintlik geïnteresseerd in die motiverings agter die keuses wat vertalers uitoefen. Hierdie motiverings sal duideliker word as 'n navorser kan vasstel tot watter mate of in watter gevalle 'n vertaler afwyk van sy gemeenskap se vertaalnorme of hom daaraan onderwerp. Daarna kan gespekuleer word oor die vertalers se redes vir onderwerping (of nie) aan die vertaalnorme. 'n Gemeenskap se vertaalnorme (byvoorbeeld



wat as vertaling beskou kan word en wat nie) kan gerekonstrueer word deur na gedragspatrone van vertalers in 'n vertaalkorpus te kyk en die vertaaldiskoers te bestudeer (byvoorbeeld in vooroorde, resensies en kritiek). Teen die globale prentjie, of vertaalpoëtika, kan die vertaler se strategie bestudeer word.

Hermans (1994: 18) gee toe dat so 'n breë sosiologiese perspektief kompleks kan wees.<sup>18</sup> Tog het dié perspektief ten minste die voordeel dat dit die vertaler erken as 'n denkende wese (en nie 'n linguistiese dekodeermasjien nie). Verder plaas dit die hele kompleks van vertaalnorme binne 'n breër raamwerk van sosiale en ideologiese strukture.

Hermans (Hermans, 1994: 19) wys ook op 'n ekstra dimensie tot die studie, naamlik kulture en hoe hulle hulself sien:

Translation then, is that privileged domain of study where we can observe a culture confronting the *Other* and in the same gesture transforming the *Other* into its own modes and categories. In that sense translation provides us with a window on cultural identity and self-definition. And it does so primarily through the concept of norms.

Hier is dus raakpunte met vertaalbeginsels wat uit die kultuurstudies sou ontstaan, byvoorbeeld die aandrang dat dominante kulture of letterkundes die identiteite van “swakker” kulturele omgewings met respek sal bejeën.

### 3.2.2.2 *Vertaling as herskrywing*

Met die oog op 'n bydrae tot die prentboekgenre, kan veral kennis geneem word van Lefevere se verwysing na *herschrywing* (*rewriting*). André Lefevere<sup>19</sup>, volgens sommige meer tuis tussen die sisteemteoretici as gevolg van sy sterk bande met en ontwikkeling uit die manipulasieskool en polisisteemteorie, se latere werk neig weer hoofsaaklik na die sogenaamde kultuurbeweging. Hy ondersoek

---

<sup>18</sup> Vertaaldiskoers is immers nou verweef met 'n magdom tekstuele konvensies; taalverhoudings, taalpolitiek, persepsies oor intellektuele eiendom en die interpretasies hiervan in verskillende kulture.



konkrete faktore wat die aanvaarding of verwerping van literêre tekste sistematies bestuur soos mag, ideologie, institusioneering en manipulasie. Volgens Lefevere is dit die mense in hierdie magsoosisies wat letterkunde herskryf en die opname daarvan deur die algemene publiek beheer (Lefevere, 1992: 2).

Lefevere gebruik *herskrywing* as 'n generiese term vir alle weergawes van 'n literêre teks. Dit sluit vertaling in naas aanpassing (*adaptation*), kritiek, resensering, verkorting, redigering, weergawe in strokiesprentvorm, opname in bloemlesing, verfilming en vele meer (Lefevere, 1992: 9).

Uit die oogpunt van prenteboeke is daar, indien van Lefevere se standpunt uitgegaan word, die moontlikheid om van illustrasies in vertaalde prenteboeke te praat nie net as *herskrywings* van die oorspronklike illustrasies nie, maar as *herskrywings* van die (oorspronklike én vertaalde) teks as sodanig. As in gedagte gehou word dat 'n kind wat nog nie skrif kan lees nie wel as die “leser” van 'n prenteboek beskou kan word, is die kind se interpretasie van die illustrasies sekerlik 'n “lees” van 'n *herskrywing*. Die idee kan ondersoek word dat prenteboekillustrasie (waar woorde sowel as prente 'n essensiële aandeel in die kommunikasie van die narratief het) as sodanig 'n *vertaling* van 'n bepaalde aard is. Die waardige en dinamiese plek wat Lefevere aan die vertaler as *herskrywer* gee, het uiteraard opwindende implikasies vir die vryheid en outonomie van die illustreerder.

'n Boek soos *Die spreek met foete* (Schmidt, 2002) sou in 'n sin 'n dubbele herskrywing wees: wat die vertaling van die teks, sowel as die illustrasies daarvan betref.

Van al die verskillende vorms van herskrywing staan vertaling wel sentraal in Lefevere se argumentering:

Translation is the most obviously recognisable type of rewriting, and . . . it is potentially the most influential because it is able to project the image of an

---

19 André Lefevere was digter, vertaalteoretikus en professor in literêre vertaling en geskiedenis aan die universiteite van Hong Kong, Antwerpen en Texas.



author and/or a (series of) work(s) in another culture, lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin (Lefevere in Munday: 2001: 128).

Die veranderde weergawe van die oorspronklike teks skep 'n sekere beeld van die oorspronklike (soms selfs 'n skewe beeld) en is dikwels die enigste vorm waarin 'n teks aan die deursneeleser herkenbaar is (Silke, 2001: 8). Herskrywings is volgens Lefevere net so belangrik vir die oorlewing van 'n literêre werk as die oorspronklike. Outeurs het nie veel beheer daaroor nie, maar indien 'n werk nie herskryf word, of indien daar nie oor 'n werk geskryf word nie, is die kans skraal dat dit sal oorleef. Hierdie toedrag van sake hoef volgens hom nie betreur te word nie, maar kan bestuur word as 'n sinvolle manier waarop die oorspronklike kan voortleef, hoewel dit soms ontstellende afmetings kan aanneem as klassieke werke (byvoorbeeld *Heidi* en *Pinocchio*) hoofsaaklik in hul verkorte of verpopulariseerde tekenprentgedaante bekend is. Dit is die beeltenis (*image*) van 'n literêre werk en nie die realiteit van die werk nie, wat 'n impak maak op die meerderheid lede van 'n kultuur.<sup>20</sup>

Synde 'n ondersteuner van polisisteesisteemteorie, funksioneer vertaling vir Lefevere (1992: 14-22) ten volle as 'n speler in die literêre veld. Die literêre sisteem word beheer deur drie faktore:

- Professionele mense in die sisteem (byvoorbeeld resensente, opvoedkundiges en vertalers) wat die vertaalideologie en die poëtika op 'n bepaalde tyd bepaal.
- Ondersteuners en donateurs buite die literêre sisteem (dit kan wissel van invloedryke individue en politieke partye tot die media en die intellektuele establishment) wat deur hul ideologie, geld of status wat hulle kan aanbied die skryf, herskryf en lees van letterkunde manipuleer.<sup>21</sup>
- Die dominante poëtika wat uitdrukking kry in die genres, leitmotiewe, prototipe-situasies en karakters wat in 'n bepaalde stadium heersend is. Dit sluit aan by die polisisteesisteem-teoretiese

---

20 Die beeltenisse (*images*) van 'n werk behoort dus naas die oorspronklike bestudeer te word en hoewel die kalklig nie weggeneem moet word van die outeur van die oorspronklike nie, behoort dit met die herskrywer gedeel te word (Lefevere in Silke, 2001: 9).



uitspraak dat die verskillende literêre vorms meeding in hul sosiale sisteem; instellings besluit volgens die heersende poëtika watter werke wanneer tot klassieke verhef sal word en watter nie.

Wat die interaksie tussen poëtika, ideologie en vertaling betref, is die ideologiese oorweging volgens Lefevere (in Munday, 2001: 130) die dominante. Die ideologie ter sprake<sup>22</sup> is dié van die vertaler of die ideologie wat deur die donateur op hom afgedwing word en die poëtologiese oorwegings is dié wat heersend is in die doeltaal (TL). Saam dikteer hulle die vertaalstrategie en die keuses wat in probleemgevalle gemaak word.<sup>23</sup>

'n Toepaslike voorbeeld van moontlike ideologiese voorkeur by vertaling van kinderliteratuur, is die keuses wat gemaak is met die vertaling van die Annie M.G. Schmidt-verse, in Amerikaans. Reeds die titel *Pink lemonade* vir *Priklimonade* dui op 'n Amerikaanse weergawe wat by wyse van spreke veel pienker is as die prikkelende Nederlands. Die

---

21 Die sensuurraad in diens van die vorige Suid-Afrikaanse regering, wat publikasies moes suiwer van skadelike politiese invloed, is 'n goeie voorbeeld hiervan. Ideologie het natuurlik ook ekonomiese implikasies, soos blyk uit die feit dat swart skrywers tydens die apartheids-era van die meeste uitgewers geen ondersteuning gekry het nie en dus glad nie, of in die buiteland moes publiseer. Ideologie kan skynbaar nooit uit die oog verloor word nie; hiervan getuig 'n nuwe stel beperkings wat met die huidige regering hul verskyning maak. Die Gauteng Education Department het byvoorbeeld besluit dat die inhoud van Shakespeare se werk, onder meer, nie langer aanvaarbare leermateriaal is nie (Silke, 2001: 5-6).

22 Ideologie is ook nie net tot die politieke sfeer beperk nie, maar "Ideology would seem to be that grillwork of form, convention and belief which orders our actions" (Jameson soos aangehaal in Lefevere, 1992: 16).

23 Ter illustrasie hiervan verwys Lefevere (in Munday, 2001: 130) na twee interessante voorbeelde:

- Met die Nederlandse uitgawe van *Die dagboek van Anne Frank* het haar pa, Otto, om haar beeld te verbeter, paragrafe wat na haar seksualiteit verwys het en onvleiende beskrywings van bekendes verander. Die Duitse vertaling van 1950 het neerhalende opmerkings oor Duitsers afgewater of verander sodat na-oorlogse Duitsers nie in weerstand daarteen sou kom en die boek sou boikot nie (Lefevere, 1992: 59-72).
- In die klassieke Grieks bevat Aristophanes se *Lysistrata* 'n sinnetjie wat lui: "If he doesn't give you his hand, take him by the penis". In die talle Engelse vertalings oor jare is penis vertaal met *membrum virile*, *nose*, *leg*, *handle*, *life-line* en *anything else* (Lefevere, 1992: 41-42).



anargistiese gees van Annie M.G. Schmidt word nie uitgebeeld deur die samestelling van die bloemlesing nie en ook nie deur die illustrasies nie. Hulle het 'n kinderlike of naïewe gevoel wat versterk word deur die dekoratiewe aanslag wat aan (Meksikaanse of Oos-Europese?) volkskuns herinner (figuur 19). Die keuse van die samesteller-vertaler is in die lig van die oogmerk (*skopos*) met die bundel<sup>24</sup> geregverdig, maar getuig nietemin daarvan dat ideologiese maatstawwe moontlik kon gegeld het.

### 3.2.3 Kultuur-studies

In 1990 vestig Mary Snell-Hornby die term *the cultural turn* (Munday, 2001: 127). Dit verwys na die wegbeweeg van vertaling-as-teks na vertaling-as-kultuur-en-politiek. Die uitdrukking word 'n metafoor vir hierdie *kultuurskuif* wat vertaling teen die einde van die twintigste eeu in aanraking bring met studies oor magsverhoudings en ideologie in die uitgewersbedryf, feminisme, kolonisasie, toe-eiening (*appropriation*) en herskrywing (*rewriting*). Die feminis Sherry Simon som dit só op:

Cultural studies brings to translation an understanding of the complexities of gender and culture. It allows us to situate linguistic transfer within the multiple 'post' realities of today: poststructuralism, postcolonialism and postmodernism (Simon soos aangehaal in Munday, 2001: 133).

Interdissiplinariteit is hier algemeen. Simon word byvoorbeeld in genderstudie én postkoloniale omgewings aangehaal. So ook André Lefevere en Gayatri Spivak.

#### 3.2.3.1 Vertaling en gender

Sherry Simon is 'n belangrike eksponent van die feministiese vertaalbeweging. Sy staan baie krities teenoor die (volgens haar) oorvereenvoudigde wyse waarop vertaalstudies kultuur beskryf asof dit

---

<sup>24</sup> Ten Harmsel, die vertaler, voer vertaalbaarheid en die smaak van Amerikaanse kinders as kriteria vir haar keuse aan (Boonstra, 1991: 66). Waarskynlik het Amerikaanse literêre norme vir kinderliteratuur teen 1981 gevra na 'n sagte en vriendelike aanslag vir kinderverse eerder as die aweregse gees wat die Schmidt-verse self adem. Dit sou ook verklaar waarom die illustrasies oënskynlik liever die onskuldige kind as die medepligtige een wil aanspreek.



ongekompliseerd is, byvoorbeeld Lefevere se verwysing daarna as gewoon die milieu van 'n literêre sisteem (Munday, 2001: 131).

Feministiese teorie wys 'n parallel uit tussen die status van vertaling en dié van vroue. Albei word gerangeer na die onderkant van die sosiale en literêre hiërargie. Vertaalteoretiese terminologie en die beeldspraak en prioriteite wat daarmee geassosieer word, byvoorbeeld *dominansie*, *getrouheid* en *trou* is sprekend hiervan. Die feminisme het bewustelik 'n transformasie van tekstuele gesag met hul vertalings teweeggebring.

Uit die oogpunt van kinderliteratuur sou vanuit die genderstudies 'n aanspraak gemaak kon word dat herskrywers sensitiwiteit sal ontwikkel vir geslagstereotipering. Vertalers en illustreerders kan uiteraard nie die geslag van hoofkarakters verander sonder om die oorspronklike teks radikaal te manipuleer nie, maar 'n aanvaarbare korrektief op stereotipering is sekerlik moontlik. Samestellers van bloemlesings sal byvoorbeeld met hul keuse van verse 'n balans kan handhaaf tussen 'n gelyke hoeveelheid verse met vroulike as manlike hoofkarakters en toesien dat die een geslag nie ten koste van die ander in 'n negatiewe lig gestel word nie. Dieselfde geld vir die illustrasies.

Philip de Vos se samestelling van *Die spreek met foete* spreek wel van 'n gebalanseerde keuse. Die illustrasies, synde in 'n karikatuuragtige, soms selfs groteske styl gedoen (na my mening in pas met Schmidt se aweregse humorsin), beeld mense en diere nie buitengewoon simpatiek uit nie. Daar is egter in dié verband geen geslagsdiskriminasie nie.

Ook wat die uitbeelding van geslagsdele betref, loop manlike en vroulike karakters eweveel deur. Die testikels van die brakke in die verse *Bello* (figuur 11), *Die towerstokkie* en *Marietjie wat bang was vir water en seep* (figuur 16) verklap hulle manlikheid. Die kameelperdjie in *Die mislukte Fee* (figuur 8), die brakkie in *Drie menere in die woud* (figuur 13) en die meerminne in *Die seemeerminne* (figuur 10) het weer almal vroulike borste of tepeltjies. Sommige van hierdie karakters en ook sommige ander diere, waarvan die geslag nie noodwendig duidelik is nie, het anusse. 'n Balans word dus gehandhaaf tussen wat van



manlike of van vroulike karakters gewys word.

Deur geslagsdele – weliswaar nie enigsins eroties nie – te illustreer, kom my herskrywing in pas met Schmidt se werk wat sonder om banaal te wees, wel soms taamlik pront kon wees (in elk geval volgens Suid-Afrikaanse norme). Dit speel ook 'n bietjie op die grens van wat aanvaarbaar sal wees vir prenteboekillustrasie in Suid-Afrika teen 2002. Deur albei geslagte met gelyke dosisse oneerbiedigheid te hanteer, word die beeld ge-eggo van Schmidt as bevryder van Nederlandse kinderliteratuur van burgerlike moraliteit (én die mindere rol van vroue wat waarskynlik hierby inbegryp was).

### 3.2.3.2 *Postkoloniale vertaalteorie*

Breedweg kan die fokus van postkolonialisme beskryf word as die bestudering van die effek van die magswanbalanse tussen koloniseerders en gekoloniseerdes (Munday, 2001: 132). Volgens Gayatri Chakravorty Spivak, 'n Bengaalse kritikus en vertaler, geniet Engels en ander toonaangewende tale van eks-koloniseerders voorrang in teenswoordige “vertaalpolitiek”. Sy veroordeel die opvatting van ander feministe wat verwag dat werk van buite Europa in Engels vertaal word. So word die identiteit van politieke ontmagtigde individue en kulture geëlimineer.

Veral ten opsigte van magsverhoudings is daar betekenisvolle raakpunte tussen vertaalstudie en postkoloniale teorie. Volgens Tejaswini Niranjana (Munday, 2000: 134) is literêre vertaling, opvoedkunde, teologie, geskiedskrywing en filosofie die diskoerse wat die ideologiese strukture van koloniale heerskappy in stand hou.

Vertaling het 'n aktiewe rol gespeel in die kolonisasieproses en het 'n beeld van gekoloniseerde mense help vestig in diens van sekere ideologieë. Niranjana veroordeel veral vertalings in Engels wat deur koloniale heersers gebruik is om 'n herkonstruksie van die beeld van die Ooste te 'skryf' – hierdie herskryfde beeld het algaande 'n persepsie van die *waarheid* oor die Ooste geword.



Die metafoor van die kolonie as 'n nabootsing of 'n swak vertaling van die oorspronklike of die koloniseerder wat die onderdrukte identiteit van die kolonie herskryf, het onder meer aanleiding daartoe gegee dat Bassnett en Trivedi na die skandelige geskiedenis van vertaling verwys (Munday, 2001: 134) en Lawrence Venuti (1998: 67) sê die skandalige gevolg van die herskrywing van die bronkultuur in die vertaalproses “... is the formation of cultural identities. Translation wields enormous power in constructing representations of foreign cultures.”

Niranjana (Munday, 2001: 135) stel 'n werkwyse voor waarvolgens die postkoloniale vertaler elke aspek van kolonialisme en liberale nasionalisme bevraagteken. Die heerskappy van die Weste moet van binne afgetakel word sodat die manier waarop die Weste die nie-Weste onderdruk en marginaliseer gedekonstrueer en geïdentifiseer kan word. Nie net 'n sistap van Westerse metafisiese voorstellings nie, maar 'n doelbewuste ingrypende benadering moet deur vertalers gevolg word.

Onder prenteboeke kan talle voorbeelde gevind word waar koloniale verwagtings en (dikwels rassistiese<sup>25</sup>) stereotipes verskuil lê; dikwels nie eens vêr onder die oppervlak nie. Die uitbeelding van die sogenaamde Derde Wêreld deur Eerstewêreldse skrywers en illustreerders het 'n gewilde studie-onderwerp in kinderliteratuur geword.<sup>26</sup>

In hoofstuk 4 wat dekonstruksies van my praktiese projekte behels, word ten opsigte van *Één slokje, Kikker* verwys na die feit dat die Nederlandse uitgewer bepaalde verwagtings gehad het van die uitbeelding van 'n Afrika-volksvertelling; verwagtings wat duidelik gegrond is op 'n bepaalde persepsie van Afrika-diere as eksoties, maar

---

25 Carine Calitz se illustrasie (figuur 76) vir *Die verhaal van die vrolike liedjie* deur Rona Rupert verleen aan 'n nie-rassistiese verhaal 'n rassistiese inhoud deur wit kinders “mooi” weer te gee, terwyl die swart roomysverkoper volgens die stereotipe van 'n Amerikaanse “coon” uitgebeeld word (Töttemeyer, 1984: 40). Dit klop met Niranjana se stelling dat vroeë herskrywing van 'n beeld (die voorkoms van Afrikane in prenteboeke) algaande gevestig word as 'n persepsie oor hoe Afrikane lyk.

26 Enkele titels is *White supremacy in children's literature* deur Donnarae MacCann en *Ideologies of identity in adolescent fiction* deur Robyn McCallum.



ook op die behoeftes van die lesersmark in Nederland. My illustrasievoorleggings vir hierdie boek (figuur 40, 38) openbaar op hul beurt my persepsie van Afrika en die feit dat ek self gekoloniseerde én koloniseerder is. Die opdrag aan my om 'n Aborigene-legende te ver-Afrikaniseer en my bereidheid om dit te doen, is ook in dié verband relevant.

### 3.2.3.3 *Lawrence Venuti: inburgering versus vervreemding*

Soos ander kultuurteoretici, verwag Venuti<sup>27</sup> van vertaalstudie om ook kennis te neem van die ideologieë onderliggend aan die waardes wat in 'n sosiokulturele raamwerk geld. Hoewel vertaalnorme in die eerste plek linguisties of literêr is, moet hulle noodwendig huishoudelike waardes, oortuigings en sosiale voorstellings met hulle saamdra wat ideologies gelaai is omdat hulle die belange van spesifieke groepe verteenwoordig:

The foreign text, then, is not so much communicated as inscribed with domestic intelligibilities and interests. The inscription begins with the very choice of a text for translation, always a very selective, densely motivated choice, and continues in the development of discursive strategies to translate it, always a choice of certain domestic discourses over others (Venuti, 2000: 468).

Hierdie norme word gehandhaaf deur die verskeidenheid spelers betrokke in die vertaal- en uitgewersbedryf; politici, uitgewers, opdraggewers, befonders, bemarkers en resensente. Al hierdie spelers het 'n rol en posisie binne die dominante kulturele en politieke agendas van die dag. Vertalers (en outeurs en illustreerders) besluit self in watter mate hulle met hierdie kultuur akkoord gaan of daarteen rebelleer (Munday, 2001: 145).

Die vertaler se posisie en aktiwiteit in kontemporêre Anglo-Amerikaanse kultuur word deur Venuti met die term *onsigbaarheid* beskryf (Venuti, 1995: 1-2). Deurdat vertalers so idiomaties en vloeiend

---

27 Lawrence Venuti is 'n professor aan die Temple Universiteit in Pennsilvanië en 'n bekende vertaler van letterkunde. Hy werk interdisiplinêr en maak gebruik van konsepte uit die poststrukturealisme, literêre teorie en kritiek, historiografie, filosofie en Franse diskoersanalise (Van Rensburg, 2002: 1).



as moontlik in Engels vertaal, word 'n illusie van deursigtigheid geskep. Dit geld vir prosa of poësie, fiksie of nie-fiksie. Hoe vloeiender en moeiteloser die doeltteksleser die vertaling kan lees, hoe aanvaarbaarder is die vertaling en hoe hoër word dit aangeslaan. Sonder linguistiese of stilistiese vreemdhede word dit as 'n baie eerlike weergawe van die oorspronklike beskou – byna asof dit geen vertaling is nie, maar die oorspronklike. So, deur die vertaler onsigbaar te maak, word die mindere status van die vertaling eintlik bevestig. *Onsigbaarheid* verwys dus na die bedrieglike effek van die diskoers, naamlik die vertaler se manipulerings van die doeltaal en ook die lees en ontvangs daarvan deur lesers.

Die rede vir hierdie toestand, volgens Venuti (Van Rensburg, 2001: 2), is die heersende opvatting van outeurskap. Vertalings word veel geringer geag as die brontekste en word selde as 'n literêre aktiwiteit beskou. Die swak vergoeding en die gebrek aan 'n verwysing na die vertaler ten opsigte van kopiereg of in resensies, bevestig dit ook (Venuti, 1995: 8-12).

Aan die een kant beskryf Venuti vertaling as 'n handeling wat in wese gewelddadig is deurdat die vreemde teks omvorm word in ooreenstemming met die waardes, opvattinge, taboes en voorstellings wat reeds in die doeltaal geld. In wat na 'n paradoks klink, vereis hy aan die ander kant dat die vertaler se hand in die vertaalproses sigbaar moet wees. Soos reeds gesê, het hy die opsie aan vertalers self gelaat om te besluit in watter mate hulle aan die geweld wat inherent deel van vertaling is, gaan deel hê. Hy sluit aan by die siening van die Duitse filosoof en teoloog Friedrich Schleiermacher om hierdie keuse te beskryf (Lefevere in Venuti, 1995: 19-20): "Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him."

Die twee vertaalstrategieë<sup>28</sup> wat hieruit as opsies blyk, noem hy *inburgering* (*domestication*) en *vervreemding* (*foreignization*) wat verwys

---

28 Schleiermacher het hierdie twee strategieë reeds in 1813 in 'n essay so beskryf.



na die keuse van 'n teks vir vertaling sowel as na die vertaalstrategie. Venuti (1995: 20) betreur *inburgering* wat neerkom op 'n etnosentriese afskaling van die vreemde teks na die (Anglo-Amerikaanse) doeltaal se kulturele waardes. Dit verwys juis na die sogenaamde vloeiende, onsigbare vertaalstyl wat die vreemdheid van die doelteks tot die minimum beperk. Die dominansie van *inburgering* verberg die feit dat vertaling 'n belangrike kulturele praktyk is.

Hierdie vertaalstrategie is, aldus Venuti (1995: 21), ook gevolg deur Bybelvertalers, byvoorbeeld Eugene Nida, wat die konsep as funksionele ekwivalensie beskryf het. Daarvolgens moet die vertaler die gordyne van linguistiese en kulturele verskille opsytrek sodat lesers van die vertaling die relevansie van die oorspronklike boodskap duidelik kan sien. Venuti staan krities hierteenoor en sê dié vertaalpraktyk onderwerp die doeltaalleser aan die dominerende kultuur se spesifieke interpretasie van die Bybel.

Van Rensburg (2001: 6-7) wys daarop dat 'n negatiewe siening van *inburgering* slegs geld in die konteks waar die doeltaalkultuur en nie die brontaalkultuur nie, kultureel dominerend is. Wanneer 'n Anglo-Amerikaanse teks byvoorbeeld in Afrikaans vertaal word, sal die beginsel van *inburgering* help voorkom dat die Afrikaanse kultuur deur die sterker brontaalkultuur geabsorbeer word. Venuti vra dus dat kulturele inligting en verskille nie verlore moet gaan in die gewelddadige proses van vertaling nie. Hy maak die aanname dat linguistiese en tekstuele struktuur nie geskei kan word van kulturele waardes nie. Visuele uitdrukking behoort waarskynlik in dieselfde mate as linguistiese struktuur met die kultuur verweef te wees.

*Vervreemding* weer, behels dat die keuse van die teks vir vertaling en die wyse waarop vertaal word, nie die dominante kulturele waardes van die doeltaal in ag neem nie.<sup>29</sup> Die linguistiese en kulturele verskille van die vreemde teks bly sigbaar sodat die vertaler die skrywer as't ware alleen laat en die leser na die skrywer neem, of die leser op 'n reis

---

29 Byvoorbeeld 'n teks wat deur die inheemse literêre kanon en sy dominerende kulturele waardes uitgesluit word.



na 'n ander land neem. Dit is 'n poging om die etnosentriese gewelddadigheid (volgens Venuti, veral van die Engelssprekende wêreld) van vertaling in te perk (1995: 148-150). Hy sê (1995: 148) *vervreemding* is eintlik 'n dissidente kulturele praktyk: "... maintaining a refusal of the dominant by developing affiliations with marginal linguistic and literary values at home, including foreign cultures that have been excluded because of their own resistance to dominant values."

*Vervreemding*, ook *weerstandigheid* (*resistancy*) genoem deur Venuti (Munday, 2001: 147), is 'n onvloeiende of vervreemdende vertaalstyl wat daarop uit is om die teenwoordigheid van die vertaler sigbaar te maak deur die vreemde identiteit van die bronteks uit te lig. Deur byvoorbeeld *slang* of streektaal te gebruik waar dit nie verwag word nie, of digby die bronteksstruktuur of -sintaksis te hou, kan vertaal word op so 'n manier dat lesers onteenseglik bewus gemaak word van die feit dat hulle besig is om 'n vertaling vanuit 'n vreemde kultuur te lees. Onidiomatiese konstruksies en skielike veranderings in toon of diksie word ook gebruik om 'n tekstuele effek te verkry wat aandag vestig op die materialiteit van die taal. Deur verder die reëls van die doeltaalsintaksis te buig, dwing die vertaler die doeltaalleser nader aan die skrywer se wêreld (Van Rensburg, 2001: 8). Venuti self het byvoorbeeld argaïsmes en moderne streektaal in jukstaposisie tot mekaar gebruik "... to jar the reader with a 'heterogenous discourse'" (Venuti in Munday, 2001: 146).

Venuti se vertaalstrategieë kan nuttig wees, maar behoort omsigtig aangewend te word in 'n ondersoek na betekenis in vertaalde prenteboeke. Gevallestudies is uiteraard nie noodwendig parallel aan sy voorbeelde nie. Wanneer 'n prenteboek soos *Die spree met foete* uit Nederlands in Afrikaans vertaal word, is Nederlands die dominante kultuur – waaruit Afrikaans grootliks sy oorsprong het. Afrikaanse kulturele norme en uitdrukkingswyse kan beskerm of beklemtoon word deur volgens die beginsel van *inburgering* te herskryf (vertaal en illustreer). Daar bestaan egter nie noodwendig enige gevaar dat Nederlands Afrikaans kan oordonder nie of die kultuur gewelddadig in die ouer moederkultuur sal opneem nie.<sup>30</sup> Verskuilde kulturele meerderwaardigheid mag wel voorkom en daarop maak Venuti 'n mens



wel bedag. Praktiese voorbeelde hiervan sal in hoofstuk 4 gegee word. Ter wille van tekstuur en 'n veelvuldigheid van bronne waaruit betekenis geput kan word, kan *vervreemding* terselfdertyd of ewe goed 'n uitgangspunt wees wanneer prenteboeke ondersoek word. Dis egter belangrik om van Venuti se agenda kennis te neem, naamlik dat hy vanuit kultuurstudies 'n vertaalteorie en -praktyk daarstel wat altyd kultuurdominansie teenstaan. Die beginsel hiervan is na my mening toepaslik en bruikbaar in enige vertaalsituasie en tussen enige twee kulture wat 'n narratief deel. Via *inburgering* as vertaalstrategie, kan die "swakker" doeltaal sy unieke uitdrukkingswyse handhaaf, maar kan dit ook 'n instrument wees waardeur die dominante doeltaalkultuur die identiteit van die brontekskultuur minag. Net so kan die sterk doeltaal (byvoorbeeld Engels) se dominerende kulturele waardes geneutraliseer word as 'n teks volgens die *vervreemdings*-beginsel na Engels herskryf word.

'n Resensie van *Die spree met foete* deur Maritha Snyman<sup>31</sup> in *Beeld* (Snyman, 2002) is in dié verband relevant. Sy verwys na Philip de Vos se vertaling wat na haar mening te Nederlands voorkom:

Verder hinder die deurgaanse weglating van die dubbele ontkenning in De Vos se verse my – soos ook in sy ander publikasies – steeds. Veral hier klink dit "Nederlands" en skep dit verwydering met gesproke Afrikaans wat afstand tussen die kind en die teks kan teweegbring.

Ook die milieu wat nie aangepas is by 'n Suid-Afrikaanse verwysingsraamwerk nie, vind sy nie 'n bate nie, maar 'n verlies: "Die onbekende Europese konteks en kennis van verwysingstekste wat nie noodwendig deel van die Afrikaanse kind se verwysingsraamwerk uitmaak nie is, myns insiens, twee hindernisse" (Snyman, 2002).

Dieselfde beswaar sou ook teen die illustrasies geopper moes word indien

---

30 Dieselfde noue en intieme kultuurkontak wat tussen Brittanje en lede van die Statebond byvoorbeeld Australië en Nieu-Zeeland bestaan, kom waarskynlik nie meer tussen Nederland en die Afrikaanssprekende deel van die Suid-Afrikaanse bevolking voor nie.

31 Maritha Snyman is 'n professor by die Departement van Inligtingkunde aan die Universiteit van Pretoria.



sy 'n voorstaander van inburgering eerder as van vervreemding is (soos sy blyk te wees). Die illustrasies probeer soms, maar lank nie altyd nie, 'n "Afrikaanse" atmosfeer skep.<sup>32</sup> Dat daar heelparty nie-wit karakters is en die landskap en plantegroei soms iets van die Afrika-kontinent verraa, skep volgens my steeds geen geheelindruk van 'n Afrika-prenteboek nie. In kontras met die ooglopende en bewustelike insluiting van illustrasies van (Europese) sprokieskarakters en sobere (Europese?) kleurgebruik, word die vreemdheid van die narratief (die bloemlesing as geheel), of ten minste die kulturele kompleksiteit daarvan eerder beklemtoon as ingeburger. Die *vervreemding* word dus tot 'n mate in die illustrasies voortgesit.

Die feit dat die resensent dieselfde beswaar nie teen die illustrasies opper nie, het waarskynlik daarmee te doen dat prenteboeke in Suid-Afrika, soos in baie ander literêre omgewings, selde ten opsigte van die illustrasies uitvoerig geresenseer word. Heelwat inligtingkundiges en letterkundiges is bevoeg om gesaghebbende uitsprake oor teks te maak maar weens ontoereikende terminologie of kennis word dikwels eerder by vae of algemene uitsprake oor die illustrasies volstaan.<sup>33</sup>

Die karakter van vertaling is duidelik ideologies, want dit ontketen 'n inskripsie van waardes, oortuigings en voorstellings wat aan die geskiedenis en die sosiale instellings van die ontvangende kultuur gekoppel is. Tog is dit ook utopies van aard, want die inskripsie of inburgering word altyd gedoen met die voorneme om die vreemde teks te kommunikeer. Die

---

32 Daar word doelbewus na 'n Afrikaanse atmosfeer, en nie 'n Afrika-atmosfeer nie, verwys. Om Afrika as sodanig te probeer verbeeld of verteenwoordig in 'n prenteboek, sou na my mening nie net onmoontlik wees nie, maar selfs aanmatigend. Daar sou van die onhoudbare standpunt uitgegaan moes word dat die prenteboektoneel in Afrika homogeen of simplisties is. Dit sou selfs paternalisties kon voorkom indien 'n wit Suid-Afrikaanse illustreerder met sterk Europese bande 'n boek illustreer wat die gees of oogmerke van 'n kontinent wil vasvat. Dit is egter in beginsel nie onmoontlik nie. Die uitgangspunt van die *skopos*-teorie dat die doel of oogmerk met die publikasie belangrik is, is hier relevant. Die oogmerk met *Die spreek met foete* is om Annie M.G. Schmidt aan Afrikaanssprekende lesers bekend te stel. Ek sou hoogstens kon strewe daarna om "Afrikaansheid" te verbeeld.

33 Volgens John Warren Stewig, 'n Amerikaanse teoretikus in kinderliteratuur, bestee meer as sewentig persent van alle resensente van prenteboeke nie meer nie, en dikwels veel minder, as dertig persent van die resensieruimte in gesaghebbende publikasies aan die visuele aspekte van prenteboeke (Bator, 1983: 150).



inburgering van die vreemde teks kan egter nooit alomvattend wees nie en daar sal altyd van hiërargie en uitsluiting sprake wees tussen die vreemde en die plaaslike kultuur (Venuti, 2000: 485).

Venuti (Venuti, 2000: 469) neem wel kennis van teenstrydighede en subjektiwiteit in sy sienings, byvoorbeeld die feit dat selfs 'n *vervreemdende* teks in 'n sin op *inburgering* neerkom: "Yet an ethics that counters domesticating effects of the inscription can only be formulated and practiced primarily in domestic terms, in domestic dialects, registers, discourses and styles."

Hierdie soeke na vertaalbeginsels wat weerstandig is teen kulturele dominansie maak dus nooit aanspraak op 'n neutrale vertrekpunt nie en wanneer 'n vertaler vertaal vir 'n doelkultuur deur uitgesproke van die dominante waardes van daardie doelkultuur af te wyk, sal hulle in effek juis sigbaar gemaak word:

To advocate *foreignizing* translation in opposition to the Anglo-American tradition of *domestication* is not to do away with cultural political agendas – such an advocacy is itself an agenda. The point is rather to develop a theory and practice of translation that resists dominant target-language cultural values so as to signify the linguistic and cultural difference of the foreign text (Venuti, 1995: 23).

Tog stel hy voor dat die terme *vervreemding* en *inburgering* nie as binêre opposisies beskou moet word nie, maar liever as heuristiese konsepte gebruik word wat denke en navorsing kan stimuleer. Verder erken hy dat die begrip uiteraard ook verskillende betekenisse sal dra in verskillende tye en kontekste (Munday, 2000: 148).

Wat egter wél ononderhandelbaar is, is dat herskrywers hulleself telkens moet konfronteer met die vraag of hul herskrywings die vreemde teks met die doelkultuur wil laat assimileer óf die andersheid van daardie teks liever wil bevestig. Met die analise van prenteboekillustrasies in hoofstuk 4 sal Venuti se begrippe *vervreemding* en *inburgering* uitvoeriger bekyk word as maatstawwe vir 'n beskrywing van prenteboeke in vertaalkonteks.



### 3.3 SAMEVATTING

Daar is heelwat insigte uit die vertaalstudie wat nuttig gebruik kan word wanneer 'n metode van ondersoek na betekenis in prenteboeke ontwikkel word.

Eerstens kan 'n mens van die vertrekpunt uitgaan dat illustrasies 'n weergawe van 'n bronteks is. Dit gee die narratief in 'n ander formaat (kode) weer. 'n Geskrewe vertaling van 'n bronteks, of die vertaling, is natuurlik altyd vir die illustreerder in werklikheid 'n "bronteks" of 'n "oorspronklike" waarmee hy moet werk. Illustrasie kan dus, net soos verkorting, opsomming, verwerking en vertaling, 'n herskrywing van die bronteks genoem word. Volgens Lefevere verseker herskrywings dikwels dat tekste voortbestaan (byvoorbeeld in ander kulture). Dit gee 'n bepaalde status aan herskrywing en aan illustrasie.

Uit die vertaalstudie kan sintese of 'n heuristiese benadering tot die gebruik van konsepte, eerder as binêre opposisies, tot toepaslike modelle lei. Die *skopos*-teorie gaan byvoorbeeld van die standpunt uit dat die doel met die herskrywing die aard daarvan en die werkwyse sal bepaal. Terselfdertyd word die oogmerke van die bronteks nie geïgnoreer nie maar in oorweging gebring by besluitneming oor hóé herskryf sal word – daar word as't ware gekyk tot watter mate die bronteks se oogmerke geakkommodeer kan word. Net so, kan *domestication* en *foreignization* tesame 'n gebalanseerde benadering ten opsigte van die herskrywing van kulturele sake tot stand bring. Herskrywers (vertalers en illustreerders) moet hulself afvra of hulle met die herskrywing assimilasië wil bewerk tussen die vreemde teks en die doelkultuur en of hulle die andersheid van die vreemde teks as 'n bate sigbaar wil hou.

Die manier waarop herskryf (vertaal of illustreer) word, gee 'n blik op die kulturele identiteit en self-definiëring van die herskrywer. Kultuurstudie maak skrywers, herskrywers en lesers sensitief vir gender- en postkoloniale kwessies en die persepsie wat van die *Ander* gevestig word.

Magswanbalanse tussen die geslagte en tussen koloniseerders en gekoloniseerdes is dikwels in die vertaalproses en die terminologie

daarvan opgesluit. Vertaling funksioneer dikwels binne die konteks van ongelyke verhoudings tussen kulture. In prenteboeke is hierdie saak net so relevant as in enige ander literêre genre en van kardinale belang omdat dit by (dikwels) onontwikkelde of ontwikkelende kinders persepsies (of stereotipes) van die “ander” gender of kultuur kan vestig. Vertaling impliseer per definisie dat inligting van een kultuur na ’n ander oorgedra word – uiteraard potensieel gepaard met misverstand, foutiewe oordrag en die handhawing van die “eie” ten koste van die “ander”.

Die meeste vertaalteoretiese benaderings wys op die teenwoordigheid van magstryd en ideologiese (in die breë sin) motiewe in die uitgewers- en literêre bedryf. Dit skuil in die rol wat kontemporêre poëtika en befonders in die doeltaalomgewing speel en dikteer die vertaal- of herskrywingstrategie. Die “vriendelike” prenteboekmilieu spring hierdie beperkings nie vry nie.

’n Bruikbare model vir ’n ondersoek na betekenis in prenteboeke kan moontlik die beste ontwikkel word deur die narratief te benader met ’n reeks (oënskynlik) gewone roetinevrae oor die herskrywingsproses – byvoorbeeld wie, waar, wanneer, waarom, wat. Hierdie vrae is op ’n ewe pragmatiese manier ten opsigte van die bronteks en die doelteks deur die *skopos*-teorie en die DTS (beskrywende vertaalstudie) onderskeidelik gevra.



## HOOFSTUK 4: 'N ONDERSOEK NA BETEKENIS IN ENKELE PRENTEBOEKE EN ANDER ILLUSTRASIEPROJEKTE

---

Luister, ik zing een liedje  
en vertel een verhaal  
over hoe je kunt varen  
op de zee van de taal.  
Kom mee  
op de zee van de taal.<sup>1</sup>

'n Vertaalteoretiese vertrekpunt vir 'n kritiese ondersoek van prenteboeke is nie onproblematis of eenvoudig nie. Die meeste van die teorieë van vertaalkundiges wat in hoofstuk 4 bespreek is, sowel as dié van kenners van kinderliteratuur wat in hoofstuk 2 genoem word, is daarop gerig om 'n beleid, werkwyse of vertaalstrategie vir vertalers (herskrywers) te formuleer. Baie van hierdie beginsels kan ewe goed op illustrasie (eweneens herskrywing) toegepas word en kan rigtingwysers wees waarvolgens illustrasies na die “ideaal” (binne 'n bepaalde konteks) gemaak word.

Hierdie beskrywende werk van vertaalteoretici is egter ook relevant en bruikbaar met die oog op 'n kritiese analise van vertaalde prenteboeke omdat dit belangrike kwessies, ideologiese voorkeure, hiërargieë, diskoerse en slaggate antisipeer of uitwys waarvan die ontleder van 'n teks moet kennis neem. Aan die hand van 'n sintese van vertaalteoretici se menings gebruik ek daarom 'n eenvoudige metode wat kan help om die betekenis van 'n teks<sup>2</sup> te help ontgin.

Volgens my waarneming van vertaalteorieë, soos dit tot uiting kom in kinderliterêre navorsing (in hoofstuk 2) sowel as vertaalstudies (in

---

1 Uit *Zomaar was je geboren* deur Imme Dros (Dros, 2001).

2 Hier word met teks nie bloot verwys na die skriftelike narratief nie, maar na die ruimer sin van die woord, naamlik die narratief as geheel – 'n publikasie wat binne 'n bepaalde konteks verskyn het.

hoofstuk 3)<sup>3</sup>, is daar telkens hoofsaaklik drie kwessies wat op die voorgrond tree. Dit is die vraag na die gesag van 'n vertaling, die verwysing na beperkings waaraan 'n herskrywer of die herskrywingsproses onderworpe is en die sosiokulturele inhoude – onderhandelbaar of ononderhandelbaar – wat tydens die vertaalproses ter sprake kom. Hierdie drie besprekingspunte kan 'n raamwerk vorm vir die ontleding van nie net vertaalde prenteboeke nie, maar vir prenteboeke in die algemeen. Vanuit die vertaalteorie, met die fokus op hierdie drie punte, kan 'n interessante en vars bydrae kom tot 'n ondersoek na betekenis in prenteboekillustrasie – veral wat illustrasies in die breër sosiokulturele, literêre, produksie- en bemarkingskonteks betref.

Ten opsigte van die vraag wat 'n goeie, aanvaarbare, gangbare of eerbare vertaling dan sou wees, kom legitimiteit, ekwivalensie, lojaliteit, getrouheid en kommunikeerbaarheid ter sprake. Hier is die *skopos*-teorie<sup>4</sup> na my mening die mees funksionele, omvattende en bruikbare model om herskrywing in prenteboeke te ondersoek. Die doel met die vertaling, in gesprek met sekere kenmerke van die oorspronklike weergawe van die narratief (die bronteks), bepaal volgens hierdie teorie die mate waartoe 'n herskrywing op 'n “aanvaarbare” manier gemaak gaan word. Bekyk 'n mens die narratief in retrospek, of van sy voltooië staat se kant af, kan die dekonstrueerder talle aspekte oor die betekenis van die teks belig deur te vra: Wat was dan die *skopos* of doel met hierdie publikasie, of hierdie herskrywing?

In die tweede plek kom beperkings en blokke-aan-die-been van die herskrywer (vertaler/illustreerder) telkens ter sprake. Die vryheid van die herskrywers is beperk, en hóé hulle skryf en illustreer, het nie bloot met idiosinkratiese uitdrukkingswyse te doen nie. Dit hang onder meer ook af van talle gesaghebbende belanghebbers of bepalende faktore: befonders, literêre kritici, literêre mode en diskoers (poëtika), die plek wat die literatuurtipe in die polisistiem inneem, die voorskriftelikheid

---

3 Ek vewys na vertaalstudies as akademiese dissipline soos dit sedert die laat 1960's begin funksioneer het (Hermans, 1994: 10-11).

4 Sien hoofstuk 3.2.1.



van die didaktiese omgewing en die verwagtings van die mark. Vir die doeleindes van hierdie ondersoek is dit belangrik want hoe meer beperkings daar op die werk van herskrywers geplaas word, hoe meer aanvegbaar sal hulle aanspraak wees dat die herskrywing 'n kunswerk genoem moet word. Alle inligting oor die konteks waarbinne die teks (of objek van ondersoek) ontstaan het, sal dus teen die agtergrond van hierdie beperkings gelees moet word.

Die derde kwessie wat implisiet ter sprake kom in die meeste vertaalteorieë en eksplisiet in vertaalteorie wat vanuit kultuurstudies ontstaan het, is ideologie en magsverhoudings. In 'n poststrukturele denkomgewing word aangeneem dat geen taal neutraal of onskuldig is nie. Op grond hiervan wys genderstudie, postkoloniale vertaalteorie en die vertaalbenaderings vervreemding (*foreignization*) versus inburgering (*domestication*) op die magsverhoudings wat in vertaalpraktyk geleë is. Vir betekenis in illustrasies as herskrywings, het dit duidelik implikasies: wat jy sien is nie noodwendig presies wat jy sien nie. Ideologiese oorwegings of kulturele meerderwaardigheid mag die keuse van inhoud en vorm bepaal het. Herskrywing is by implikasie 'n transkulturele aktiwiteit en dit is ook 'n kodeverandering<sup>5</sup> (*code change*) en hierdie feit sal by elke lesing van die teks ter sprake moet wees.

Sonder om te kenne te gee dat 'n "metode" onfeilbaar, afgerond of volledig kan wees, stel ek 'n eenvoudige pragmatiese werkwyse voor om die visuele kommunikasie van prentboeke te ondersoek. Die vrae wat deur DTS (*Descriptive Translation Studies* of beskrywende vertaalstudie) gestel was by 'n beskrywing van die vertaalproses, sal die fokus telkens plaas op die drie kwessies wat hierbo genoem is en sal ook die drie dimensies<sup>6</sup> waarvolgens 'n teks bestudeer of geïnterpreteer kan

---

5 Umberto Eco (1976: 90) beskryf 'n kode as: "... a double entity establishing on the one hand correspondences between an expression and content and, on the other a set of combinational rules." By vertaling verander hierdie stel voorwaardes waarvolgens die teks verstaan kan word noodwendig en kom 'n nuwe tot stand. Sien hoofstuk 1.1.2 vir meer besonderhede oor Umberto Eco se beskrywing van *code changing*.

6 Keith Dietrich skryf in die eerstejaars se kunsgeskiedenishandleiding vir Unisa (Van Haute, 1999: 16): "Three dimensions of significance may be isolated when we consider art



word, naamlik inhoud, vorm en konteks, ter sprake bring. Die vrae is: wat is herskryf, deur wie, waarom, wanneer, vir wie, met watter effek en onder watter omstandighede. Hierdie vrae se antwoorde sal hoofsaaklik uit die doelteksomgewing en die doeltekskultuur kom. Al die stadiums van die proses – van seleksie tot resepsie – moet onder die vergrootglas kom (Hermans, 1994: 16). Hieronder volg 'n uiteensetting van moontlike inligting waartoe die vrae 'n mens kan lei.

- **Wie herskryf?**

Dit is hier relevant om kennis te neem van die identiteit van die herskrywer (vertaler en illustreerder). Die identiteit van die bronteksskrywer is ook relevant – as deel van die konteks waarbinne die teks beslag gekry het (byvoorbeeld die plek (of status) van die narratief in die bronkultuur en die implikasies daarvan vir die plek van die herskrywing in die doelkultuur). Die herskrywer mag byvoorbeeld uitgesproke filosofiese standpunte, 'n invloedryke idiosinkratiese werkswyse of buitengewone sosiokulturele omstandighede hê met vanselfsprekende implikasies vir die plek van die narratief in die literêre polisteem, die mark, die kulturele gemeenskap en selfs doodgewoon die leessituasie van die teikenleser.

- **Wat word herskryf?**

Hierdie vraag verwys na die inhoud van die teks, byvoorbeeld die narratief wat meegedeel word en die uitdrukkingswyse waardeur dit plaasvind – hetsy letterlik of figuurlik. Die genre van die teks kom ter sprake (byvoorbeeld poësie, geleentheidsliteratuur, sprokie), en ook die aard van die samestelling (byvoorbeeld of dit 'n bloemlesing of volledige bundel, of verkorting of volledige narratief is). Die vraag word ook gevra om die plek en funksie van die narratief in die bronkultuur se literêre omgewing vas te stel én die plek en funksie wat dit moontlik in die doelkultuur kan inneem. Verder vra dit na die sosiokulturele inhoude wat ter sprake is en wat essensieel is vir 'n sinvolle



herskrywing van die narratief. Aangesien hierdie 'n vraag na die vorm van die teks is, is die medium waarin illustreerders werk, hul kleurgebruik, tegniek, kunshistoriese konvensies waarna hulle verwys en ook die formaat van die publikasie ter sake.

- **Vir wie word herskryf?**

Die adressaat is ter sprake en die mate waarin die herskrywing dialogies of monologies (en dalk ook paternalisties) is. Hier kan karnavalisme byvoorbeeld ter sprake kom as 'n voorbeeld van 'n subkultuur waarbinne 'n reseptor of superadressaat hom/haar bevind (of as 'n ingesteldheid waarmee die herskrywer die teks benader). Die potensiële lesers en hul vermoëns as lesers asook die konteks waarbinne hulle met die teks kennis maak is relevant: hetsy hulle besig is om te leer, ontspan of hulleself in 'n terapeutiese situasie bevind. Die adressaat maak dus duidelik deel uit van die konteks waarbinne die teks gelees word. Die *skopos* sal duidelik maak op wie die narratief gemik is.

- **Waarom word herskryf?**

Die *skopos*, of doel met die publikasie (motiewe wat by die publikasie ter sprake is), is hier relevant. Dit is 'n vraag na die kriteria in die doelkultuur wat die keuse op juis die betrokke teks laat val het. Die implisiete vraag is natuurlik ook wat nie vertaal en geïllustreer word nie, en waarom nie. Hierdie inligting is ook kontekstueel van aard.

- **In watter konteks word herskryf?**

Keith Dietrich (2000: 23-24) sê oor die konteks van 'n kunswerk: "The context concerns the varied circumstances and conditions in which a given artwork is produced, presented and interpreted." Die literêre, ekonomiese, kulturele en ideologiese omgewing waarbinne die publikasie ontstaan, is hier ter sprake. Die verhouding van die betrokke teks tot die herskrywer se oeuvre (Dietrich, 2000: 24) het bepaald ook 'n invloed op die manier waarop die teks geïnterpreteer word. Die *skopos* kan sommige van hierdie inligting verskaf, of

biografiese inligting oor die skrywer of herskrywer. In die geval van 'n prenteboek is inligting oor die oeuvre van die skrywer, benewens inligting oor die illustreerder, ook belangrik en in die geval van 'n vertaalde boek ook die oeuvres van die outeur en illustreerder van die bronteks.

- **Met watter effek word herskryf?**

Hierdie is ook 'n vraag wat na die konteks van die werk verwys. Inligting hieroor sal kom uit beriggewing, verkoopsyfers, resensies of ander reaksies van lesers en gesaghebbendes. Hier moet gevra word na die ideologiese voorkeur of hiërargie wat die herskrywing moontlik bevestig, byvoorbeeld kultuurimperialisme of gender- en rassestereotipering. Waar eksterne bronne nie inligting hieroor aanbied nie, moet herskrywers self introspektief na hulle herskrywings kyk. Die funksie van die publikasie en die reseptor se ideologiese of sosiokulturele omstandighede sal die interpretasie daarvan ook beïnvloed. Dieselfde prenteboek sal sekerlik verskillende dinge beteken vir 'n arm kind in die Suid-Afrikaanse platteland wat vir die eerste maal 'n boek sien en vir 'n stadskind van dieselfde ouderdom wat dit in sy plaaslike biblioteek se leeskringetjie deurblaai.

- **Wanneer word herskryf?**

Datering en die belang van die datering in die sosiokulturele omgewing en tydsgees is hier ter sprake as 'n aspek van die kontekstuele plasing van die publikasie.

Ek maak die volgende aannames voordat die tekste ondersoek word:

- Ek beskou illustrasie (soos vertaling) as 'n *hetskrywing*<sup>7</sup> (*rewriting*) van die bronteks en glo dis onafwendbaar dat die illustreerders en hulle denkwêreld die geskrewe teks beïnvloed en

---

7 Susan Bassnett en André Lefevere skryf in die voorwoord van *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*: "Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way." (Lefevere, 1992: vii.)



'n nuwe teks tot stand help bring. Riitta Oittinen sê (2000: 165): "Illustrating is translating into pictures, instead of words, but both these processes are forms of interpretation."

- Die objek van ondersoek is die illustrasie-in-verhouding-tot-die-teks. Teks verwys hier na geskrewe narratief. Dit beteken dat die totale publikasie en nie net geïsoleerde illustrasies ter sprake is nie.
- 'n Onderzoek na vertaalde prentboeke vanuit 'n vertaalteoretiese perspektief kan hoogstens gedeeltelik (dit kan in elk geval nooit ten volle wees nie) die betekenis van die narratief blootlê. Daarmee kan wel 'n raamwerk geskep word waarteen of waarbinne ander ontledings volgens ander modelle – byvoorbeeld 'n semiotiese of 'n postmodernisties-literêre soos Geoff Moss s'n<sup>8</sup> – gedoen kan word. Ter wille van die lewendigheid van die bespreking en die feit dat intertekstualiteit die moontlikheid van 'n geïsoleerde ondersoek bevraagteken, sal wel tussendeur verwys word na die bevindings van sulke modelle.

Ek sal in my bespreking van die Schmidt-verse uit *Die spreek met foete* (Schmidt, 2002) verwys na illustrasies vir die ooreenstemmende gedigte in *Ziezo* (Schmidt, 1995), *Pink lemonade* (Schmidt, 1981), *Ik wil alles wat niet mag* (Schmidt, 2002c) en *Beestenboel* (Schmidt, 2001). Die bedoeling is nie om deur die vergelyking waarde-oordele uit te spreek nie, maar om stellings beter te illustreer deur verwysing na die funksionering van illustrasies in soortgelyke bronne in verskillende omgewings. *Ziezo*, synde die bronteks wat deur Philip de Vos gebruik is, is veral in dié verband belangrik.

## 4.1 ***DIE SPREEK MET FOETE***

### 4.1.1 **Wie herskryf?**

Volgens Aldré Lategan, die redakteur en uitgewer van die boek, is die besluit om die verse uit te gee beïnvloed deur die feit dat die digter

---

<sup>8</sup> Sien hoofstuk 2.1.2. vir meer besonderhede oor Geoff Moss se model vir 'n ondersoek na betekenis.

Philip de Vos 'n spesifieke belangstelling in Schmidt se werk gehad het, dit wou vertaal en dat ek dit sou illustreer. De Vos en ek het volgens haar oor die tien jaar wat ons saamwerk 'n bepaalde statuut verdien as bekroonde outeurs binne die Suid-Afrikaanse (en veral die Afrikaanse) kinderliteratuur. (Lategan, A, telefoongesprek, Stellenbosch, 5 Oktober 2003.) Die spesifieke vertaler-illustreerderkombinasie sou gemoedsrus by die uitgewery bring dat dit van 'n goeie estetiese gehalte sal wees en daarom waarskynlik ook goed sou verkoop. Vanweë 'n goeie rekord wat verkope van ons werk betref, sou dit ook finansiële nie 'n risiko wees nie.

Benamings soos “onheilige tweeling” (De Vos, 1998: agterplat), wat na 'n speelse, selfs oneerbiedige, humoristiese aanslag verwys, motiveer ook die keuse van die herskrywers. Dit het duidelik implikasies vir die betekenis van die illustrasies en ook die publikasie as 'n geheel. Die reputasie van die kombinasie van herskrywers skep naamlik 'n verwagting by lesers dat die boek humoristies sal wees en dat sommige grense oorskry mag word en dit is moontlik dat die narratiewe deur sommige lesers met hierdie ingesteldheid gelees en geïnterpreteer sal word.

In Nederland sou die naam Annie M.G. Schmidt vanuit 'n bemarkingsoogpunt waardevol wees; in Suid-Afrika het die naam vir byna geen kind betekenis gehad voordat *Die Spree met foete* uitgegee is nie. Slegs vir 'n klein persentasie van die ouers van jong lesers, byvoorbeeld volwassenes met noue Nederlandse bande via familie of studiekontak, het die naam waarskynlik iets beteken. Aldré Lategan deel my opinie hieroor (Lategan, A, telefoongesprek, Stellenbosch, 22 Oktober 2003). Die enigste vorige keer dat Schmidt se werk hier uitgegee is, was met die vertaling van *Wiplala* in 1966.

Die onbekendheid van Schmidt teenoor die bekendheid van Philip de Vos en Piet Grobler in die konteks van die Suid-Afrikaanse kinderliteratuur verklaar waarom die herskrywers se name op die omslag groter verskyn as dié van die outeur van die bronteks. Hieroor skryf Luciënne van der Leije (2002) namens Querido, die Nederlandse uitgewer van Schmidt, in 'n brief aan Human & Rousseau: “Annie M.G. Schmidt isn't properly mentioned as author of the poems.” Human &



Rousseau (Lategan, 2002) antwoord: “As for the fact that you feel that Annie M.G. Schmidt isn’t properly mentioned as author of the poems – on the cover and on the title page, we do mention that it is Annie M.G. Schmidt verse. Also, she is prominently mentioned in the cover text.”<sup>9</sup> Hierdie klein meningsverskil, een van vyf besware van Querido wat byna die publikasie van die boek gekelder het (Van der Leije, 2002), bring interessante kwessies na vore waarvan vertaalstudie kennis neem. Die prominente verwysing na die vertaler van die teks op ’n voorblad, soos dié van *Die spreek met foete*, is internasionaal ongewoon in die uitgewersbedryf en verklaar waarskynlik die Nederlandse uitgewer se probleem daarmee dat Schmidt as oorspronklike outeur se naam klein vertoon teenoor dié van die vertaler en illustreerder. Lawrence Venuti (1995: 1-2, 8-12) verwys daarna dat die vertaler eintlik onsigbaar is omdat die heersende opvatting van outeurskap vertalings veel geringer skat as die bronteks. André Lefevere se beskrywing van die rol wat herskrywers speel om ’n werk se voortbestaan te help verseker, is in dié verband relevant:

In the past, as in the present, rewriters created images of a writer, a work, a period, a genre, sometimes even a whole literature. These images existed side by side with the realities they competed with, but the images always tended to reach more people than the corresponding realities did (Lefevere, 1992: 5).

Riitta Oittinen (2000: 31) sê min of meer dieselfde: “It is worth noting that the rights of the original author and those of the future readers of the translation – the children – do not conflict. The original author benefits if her/his books are translated in a live, dialogic way so that they live on in the target-language culture.” Sonder die herskrywing van die Schmidt-

---

9 Die teks op die agterplat (Schmidt, 2002) verwys inderdaad in ’n min of meer gloeiende lofrede na Annie M.G. Schmidt (figuur7):

Twee weke voordat Philip deVos se heel eerste boek met lawwe verse gepubliseer is, het hy in Amsterdam die werk van Annie M.G. Schmidt ontdek – die mooiste kinderverse in die hele wêreld, sê hy. Hy het nog altyd gewens hy kan soos sy skryf, maar omdat hy nie kan nie, het hy met groot liefde sommige hiervan uit die Nederlands in Afrikaans vertaal, sodat Suid-Afrikaanse kinders ook van nou af sal weet van hierdie wonderlike, wonderlike skrywer. Die Afrikaanse verwerkings en Piet Grobler se fantasieryke illustrasies open ’n deur op die wêreld van Nederland se mees geliefde skrywer van kinderverse.



verse in Afrikaans sou Annie M.G. Schmidt se werk in Suid-Afrika na alle waarskynlikheid gewoon nie voortbestaan het nie en die rol wat 'n herskrywing soos dié speel om 'n beeld van die oorspronklike outeur en teks in die doeltaalkultuur te skep, behoort nie onderskat te word nie. In my ywer om met my handletterwerk klem te plaas op die rol van die herskrywers, het ek dit moontlik oorbeklemtoon ten koste van die outeur, Annie M.G. Schmidt. Dit sou meer korrek wees om al drie die name ewe groot weer te gee. Die talle vermeldings van die outeur se identiteit en die gloeiende agterplatteks herstel na my mening tog die balans tot 'n groot mate.

Die probleem wat Querido het met die manier waarop die outeur vermeld word, hang nou saam met twee ander besware wat in die brief geopper word (Van der Leije, 2002): “. . . part of the translation is an adaptation.” En “. . . your subtitle suggests that it is quite a free adaptation . . .” In hierdie geval dui die kwessie op onkunde by albei partye sover dit vertaalteorie aangaan. Dit was nie nodig dat Philip de Vos sy weergawe 'n verwerking genoem het nie. Die mate van afwyking van die bronteks is hoofsaaklik kulturele aanpassings (byvoorbeeld plekname en eiename wat aangepas is) en dit sou ewe goed 'n (vrye – volgens 'n funksionalistiese model<sup>10</sup>) vertaling genoem kon word. Dit lyk asof die Nederlandse uitgewer nie noodwendig die teks gefynkam het nie, maar haar blindgestaar het teen die woord “verwerking” op die omslag. Die beswaar, in beginsel, teen 'n verwerking (of 'n taamlik vrye verwerking – “quite a free adaptation” (Van der Leije, 2002), wat streng gesproke toutologies is) laat blyk dat daar in die literêre omgewing, wat herskrywings betref, kategorieë van aanvaarbaarheid is en dat 'n verwerking oënskynlik minder gewens is as 'n vertaling. Oittinen praat hiervan in haar boek *Translating for children* (2000: 75) as sy sê:

. . . we tend to divide texts into translations and nontranslations on the bias of literal equivalence. Thus, for instance, a retelling of a children's story would not be a translation but an adaptation. Very often adaptation is understood as a version, an abridgement, a shortened edition less valuable than a “full” text. Yet, a closer look at children's literature reveals that translation and adaptatoin have many things in common.

---

10 Sien *skopos*-teorie, hoofstuk 3.2.1.



Onder vertaling, veral in kinderliterêre omgewings, word ekwivalensie steeds as vanselfsprekend beskou en word die funksie van 'n vertaling dikwels beskou asof dit dieselfde as die funksie van die oorspronklike sal wees. Die term “ekwivalensie” word egter teenswoordig in vertaalstudie ernstig bevraagteken (Oittinen, 2000: 8). Oittinen verwys na Mary Snell-Hornby wat ekwivalensie (wat 'n sekere vlak van ooreenstemming ten opsigte van vorm, effek of inhoud veronderstel) beskou as “. . . an unsuitable basis for an integrated theory of translation” (Oittinen, 2000: 8).

Dis wel interessant dat die illustreerder nie aangepraat is nie, aangesien daar ten opsigte van die illustrasies tog op plekke van “quite a free adaptation” (Van der Leije, 2002) gepraat sou kon word. Ek het reeds in hoofstuk 2.2.4 verwys na die mate waarin my weergawe van *Isabella Caramella* anders geïnterpreteer is<sup>11</sup> as wat Harrie Geelen (figuur 21a-23b) en Mance Post (figuur 20) dit in bekende Nederlandse weergawes van die verse gedoen het. My weergawe (figuur 17) vertel Isabella Caramella se verhaal iets meer geniepsig, asof dit regtig kon gebeur het terwyl die twee Nederlandse weergawes die fantasie van 'n kleuterdogtertjie tydens kinderspel uitbeeld. Al drie weergawes toon in elk geval die mate waarin illustrasie, soos vertaling, herskrywing genoem kan word. Hier is duidelik by al die illustreerders 'n interpretasie ter sprake wat nie sonder meer noodwendig af te lei is uit die geskrewe teks alleen nie (asof dit 'n geslote betekenis het nie).

My weergawe is ook duidelik 'n herskrywing van De Vos se herskrywing en nie van Schmidt se oorspronklike Nederlandse weergawe nie. In die lig van die woord-beelddinamika in prentboeke kan dit haas nie anders nie as dat die illustreerder in die eerste plek bewustelik 'n herskrywing maak van die teks waarmee die illustrasies saam gaan verskyn en nie van die oorspronklike weergawe nie.<sup>12</sup> Philip

---

11 Ek meld in hoofstuk 2.2.4 dat die verskillende interpretasies onder meer met 'n verskil in *skopos* saamhang – spesifiek oor verskillende beskouings van wie die reseptor is.

12 Terselfdertyd bly die “tekens” van die oorspronklike teks natuurlik op die “palimpses” sigbaar. My persepsie van wie Schmidt is en wat haar werk behels, bly ook in my illustrasies sigbaar, soos in die res van die bespreking blyk.



de Vos se vertaling van “roodgeruit konijn” met “groen-en-geel konyn” en “ze heeft een krokodil” met “sy het ’n grote krokodil” asook die invoeging van “. . . as daar goor besoekers kom deur die hekkie van haar [my kursivering] tuin . . .” skuif die fokus ’n klein bietjie weg van die speelgoedkas, laat Isabella Caramella miskien ouer as ’n kleuterdogtertjie voorkom en gee die narratief na my mening eerder ’n magies-realistiese of effens bisarre realistiese inhoud.

Tydens die beplanningsvergadering het die uitgewer ook aan my vrye teuels gegee wat die skep van die illustrasies betref. Die relevansie van hierdie inligting vir die verstaan van die illustrasies is dat daar geen voorskrifte van die redakteur aan my was oor medium, aanslag, kleurgebruik, die volgorde van die verse en selfs die formaat van die boek nie. Die herskrywing kan beskou word as my interpretasie van die teks onder (vir my as illustreerder) die ideale omstandighede. My persepsie van die profiel van die oorspronklike outeur het ’n rol gespeel in my besluitneming. Ek was van die aweregse aard van haar werk bewus en dat sy in die sestigerjare reeds eng norme, amptelikheid en gesagsfigure bevraagteken of vriendelik ondergrawe het deur haar kinderverse. In Bylae C kan meer biografiese inligting oor Annie M.G. Schmidt gelees word.

#### **4.1.2 Wat word herskryf?**

##### *4.1.2.1. Samestelling van die bundel*

Philip de Vos het 40 verse uit *Ziezo* (’n volledige bloemlesing van die 347 kinderverse wat Schmidt geskryf het) gekies en vertaal. Aldré Lategan (redakteur), Philip de Vos en ek het tydens ’n beplanningsvergadering die 28 verse gekies wat na ons mening die beste was of waarskynlik die meeste geniet sou word deur die teikenlesers. Die belangrikheid van die betrokke verse in verhouding tot die res van haar oeuvre het nie bewustelik ’n rol gespeel by die keuse nie. Dié werkwyse mag krities beskou word, soos wat Boonstra doen in *Altyd acht gebleven* (Van Buul, 1991: 66) oor Henriëtta ten Harmsel se Amerikaanse vertaling van Schmidt-verse (sien hoofstuk 3.2.2.2.). Ten Harmsel laat haar in haar keuse van verse vir *Pink*



*lemonade* lei deur vertaalbaarheid en wat vir Amerikaanse kinders lekker sal wees om te lees. Sy konstrueer egter 'n beeld van Annie M.G. Schmidt in die VSA waarvan Boonstra skryf: "Door Ten Harmsels bril, dat wil zeggen via de door haar gekozen gedichten naar Annie Schmidt kijkend, vind ik het beeld niet helemaal kloppen, een tikkeltje te roze gekleurd" (Boonstra, 1991: 66).

#### 4.1.2.2. Aard van die verse

Gegewe die feit dat die werk van Schmidt gekenmerk word deur humor, haar identifisering met kinders in hul verset teen gesag en burgerlike moralisme, die uitwys en ondermyning van hovaardigheid en belangrikheid wat dikwels in magsposisies geleë is – met reëlmaat 'n dissonante noot (Boonstra, 1991: 60) – meen ek tog dat Philip de Vos se keuse sinvol en verteenwoordigend is. Die dwarse en opruidende kom wel aan die bod. *Sebastiaan, Bello, Die towerstokkie, Vingertjie-Lek, Die soetste kind, Marietjie wat bang was vir water en seep en Isabella Caramella* is almal verse (sien Bylae D vir die woorde) wat op een of ander manier stoutigheid as prettig voorstel of aanstellerigheid en voorbeeldigheid ondermyn. Drie van die verse, *Die sprokiesskrywer, Die tyd van elfies is verby* en *Ystervarkie wiegelied* (in Bylae D) sal ek as romanties of liries beskryf.

Die inhoud van heelparty verse herinner aan sprokies: prinsesse, koninginne en konings, feë, dwerge en hekse is gereeld die hoofkarakters. Die verskil is dat hulle (in karnavalistiese gees<sup>13</sup>) gestroop word van hulle waardigheid en hulle hulself met hul swakhede bevind tussen die kleinburgery wanneer hulle probleme, onoordeelkundige besluite en dwase optrede hulle erg voorstedelik en gewoon daarvan laat afkom. In *Die mislukte fee* (figuur 8) word gewys (ook deur die illustrasie) dat feë inderdaad nie altyd beeldskoon is nie en die oningeligte koning haar goedsmoeds vir 'n spreek aansien. Die *Prinses en die krimpvarkie* se prinses (figuur 15) is gewoon skreeulelik (ten spyte daarvan dat prinsesse altyd mooi is en dat hierdie teks

---

13 Sien hoofstuk 2.2.4 vir Riitta Oittinen se teorie oor die ooreenstemming tussen karnavalisme en kinderkultuur en die toepaslikheid daarvan as 'n vertaalstrategie.



inderdaad self ook sê dat sy mooi is) en sy is onnosel genoeg om te vermoed dat die krimpvarkie dalk nog 'n mooi prins gaan word.

Schmidt laat die karakter hier, interessant, as't ware uit die sprokie tree deurdat sy bewus is van wat dikwels in sprokies gebeur (byvoorbeeld dat diertjies prinse word) en dan met hierdie kennis van haar 'n besluit neem en weer deel word van die storie.

Afgesien van die avonture van sprokieskarakters, handel heel baie van die narratiewe oor die wel en wee van gewone (middelklas) volwassenes, kinders óf diertjies. Die krisis waarmee hulle te make kry, is dikwels doodgewoon maar word nonchalant tot die absurde gevoer. Die mannetjie wat 'n naeltjie vir die sop moes gaan koop, soek sewe jaar lank daarna (sien Bylae D vir die teks) en die troulustige padda vir wie niemand ja sê nie, trou op laas met 'n telefoonpaal. Met verwysing na Umberto Eco se kodeverandering (Eco, 1976: 274), meen ek dat 'n mens kan praat van die kodes van fantasieverhale (dalk selfs van sprokies) en dié van die alledaagse verhale wat hier ontmoet, en as gevolg van die dubbelsinnigheid wanneer die konvensies van albei kodes versteur word, word 'n nuwe kode geskep. Die beginsel blyk ook in die illustrasie van *Vroutjie en mannetjie* (figuur 9) waar die verdigsel van 'n mannetjie wat vir sewe jaar lank 'n bestanddeel vir een aandete gaan soek, deur middel van bestaande geografiese name met die werklikheid gekonfronteer word. Die illustrasie beeld die reis en die bestemmings op 'n kaart op die tafeldoek (en ook in die lug, in die mannetjie se gedagtes) uit. In die Paarl kom hy eindelijk reg en die Paarlrots in die middel van die see onderstreep die absurditeit wat realiteit in fantasie "ontmoet".

#### *4.1.2.3. Die funksie van die narratief in die kulturele omgewing*

Sommige ander verse mog in Nederland bekender gewees het omdat hulle dalk dáár deur radio, televisie, teater of op ander maniere prominensie gekry het. Omdat daardie kontekste nie aan Suid-Afrikaanse lesers bekend is nie, is dit ook nie vir hierdie gehoor noodwendig belangrik nie. Die *skopos* van die Suid-Afrikaanse boek is dat Suid-Afrikaanse lesers 'n blik sal kry op die werk van Annie M.G. Schmidt, die koningin van Nederlandse kinderliteratuur (De Vries, 1999: 8). Daarom was dit belangrik dat die keuse gemaak sou word met



die oog daarop om 'n oningewyde gehoor oor te haal om Schmidt se verse te ontdek en te geniet. Kinderverse slaag in Suid-Afrika dikwels in ooreenstemming met hulle geskiktheid om op skool en kunswedstryde voorgedra te word (Lategan, A, telefoongesprek, Stellenbosch, 15 Oktober 2003). In dié verband sal De Vos se goeie sin vir humor, ritme en metrum waarskynlik nogmaals verseker dat die Schmidt-verse gereeld gebruik sal word.

Wat die illustrasies betref, is daar na my mening by *Die spreek met foete* meer sprake van 'n gelyke gewig in belangrikheid of status tussen vers en illustrasie as wat byvoorbeeld by *Ziezo* (Schmidt, 1995) die geval is. Die aanslag van die bundels verskil natuurlik en waar *Die spreek met foete* byna as 'n volkleur prenteboek funksioneer, is daar in die geval van *Ziezo* slegs vir min of meer elke derde gedig 'n swart-en-wit lyntekening. 'n Illustrasie wat in volume groter is en in volkleur uitgevoer is, sal uiteraard potensieel invloedryker voorkom as 'n fyn lyntekening. Waarna ek egter verwys, is wat met die teks of narratief gebeur (of nie gebeur nie!) wanneer die illustreerders in hul benadering tot hul teks oënskynlik terughoudend is of vrywillig op die agtergrond tree. Op 'n klompie uitsonderings na<sup>14</sup> bly die illustrasies illustrasies in die eng sin van die woord en tree hulle eerder dekoratief as interpreterend of skeppend op – in 'n sin word dit dan eerder “readerly” as “writerly” tekste.<sup>15</sup> Die gevolg is dat die illustrasies selde die uitdagende of bevrydende gees van Schmidt se verse adem en dikwels kleinburgerlike reëls (byvoorbeeld dat illustrasies net 'n ondersteunende funksie tot die geskrewe narratief mag beklee!),<sup>16</sup> waarteen Schmidt se verse dit altyd gehad het, beaam en bevestig. Dit kan heel waarskynlik ook toegeskryf word aan die ikoniese statuur van Annie M.G. Schmidt

---

14 'n Voorbeeld is *Isabella Caramella* (figuur 20) deur Mance Post (Schmidt, 1995: 190)

15 'n *Writerly text* verwys na Barthes se term vir 'n teks waarvan die betekenis oopgelaat is en die leser se aktiewe deelname aangemoedig word in die proses van betekenis vind. *Readerly* tekste gaan uit van 'n verstandhouding dat die werklikheid, die samelewing en waardestelsels vasgestel is – dat betekenis finaliseerbaar is (Degenaar, 1986: 85).

16 Hierdie opvatting kan moontlik eerder die uitgewer as die illustreerders se voorkeur reflekteer. Dit mag ook iets te kenne gee van die verwagtings vir illustrasies van kinderverse volgens die literêre norme in Nederland ten tye van die samestelling van *Ziezo*.



as outeur wat die illustreerders nooit heeltemaal die vrymoedigheid laat neem het om 'n belangriker rol in die oordra van die narratief vir hulself toe te eien nie.

As voorbeeld van 'n terughoudende illustrasie in Ziezo (Schmidt, 1995: 124) kan verwys word na die illustrasie vir *Het meisje met de nylon haren* deur Fiep Westendorp (figuur 24). Die gegewe van Schmidt se narratief herinner onmiddellik aan die verhaal van *Raponsie*: 'n hoë toring waarin 'n meisie gevange is, 'n verwysing na haar hare en 'n jong man wat haar wil red. Die *referential code* van Barthes<sup>17</sup> lei byvoorbeeld via hierdie gegewe na die aanname dat Raponsie ter sprake is. 'n Sekere spanning word deur die bekendheid van die gegewe geskep en die leser wonder in watter mate hierdie vertelling anders gaan wees. Daar word genoem dat haar hare van nylon was en die leser dink moontlik dadelik aan sterk toue. Die slot verras wanneer dit blyk dat die inligting oor haar hare irrelevant is en sy met haar trane die watervlak laat styg sodat sy by die toring kan uitklim. Hierdie ironie maak die vers snaaks. Westendorp se illustrasie val egter plat deurdat dit niks addisioneel by die vertelling voeg of bydra tot die absurditeit daarvan nie. Haar prinses het baie lang hare soos Raponsie en daardeur bevestig sy dat sy die verwysing raakgesien het.

In *Die meisie met die nylon hare* in *Die spree met foete* (Schmidt, 2002) bly die hare waarna die titel verwys relevant tot aan die einde deurdat die illustrasie 'n gaping vat wat die teks toelaat. Hoewel haar hare van nylon was, word nooit genoem dat hulle lank was nie. My prinses het dus 'n eienaardige kroeserige kop. Haar hare sou, volgens die prent, van nylon kon wees . . . maar dalk nylon wat een of ander tyd vlamgevat het? Hulle lyk bra geskroei. Of is die hare kort omdat nylonhare nie kan groei nie? Die illustrasies open die deur vir bespiegeling, maar doen nie 'n verklaring aan die hand nie. Graffiti aan die bo-kant van die toring lees: "Help" en "S.O.S." en aan die onderkant "I love you" . . . miskien volgens die *symbolic code* 'n aanduiding dat daar al vroeër 'n ander vryer langs gekom het? 'n Kwaai voël wat teen die toring opklim, hou skepties een van die koddige hare in sy bek. Die

---

17 Sien hoofstuk 2.1.1 vir meer oor Barthes se kodes.



illusterasie van die toring waarin sy opgesluit is en die eensame vryer roep die Raponsie-verhaal steeds in herinnering, maar dubbelsinnigheid het ter sprake gekom – al die gegewens klop nie en die ontwrigte kodes skep, in hulle ontmoeting met mekaar, nuwe betekenis.

Volgens Umberto Eco (1976: 262) kan dubbelsinnigheid omskryf word as 'n manier waarop die reëls van die kode<sup>18</sup> gebreek word.

Ambiguity is a very important device because it functions as a sort of introduction to the aesthetic experience; when, instead of producing pure disorder, it focuses my attention and urges me to an interpretative effort (while at the same time suggesting how to set about decoding) it incites me toward the discovery of an unexpected flexibility in the language with which I am dealing (Eco, 1976: 263).

Eco meen dat 'n boodskap se funksie as esteties beskryf kan word wanneer dit dubbelsinnig en self-gefokus is.

Harrie Geelen se weergawes van 'n aantal Schmidt-verse in *Ik wil alles wat niet mag* (Schmidt, 2002c), *Het Beertjie Pippeloentjie* (Schmidt, 2002b) en *Beestenboel* (Schmidt, 2001), maak bewustelik die illustreerder se eie blik op die teks bekend. Hy het dikwels soveel as ses illustrasies per vers tot sy beskikking wat dit wel moontliker maak om 'n sekvens van byvoorbeeld 'n aanloop, opbou, klimaks, ontknoping – of watter ander skema ook al – visueel uit te beeld. Deurdat hy in volkleur in 'n vry, ekspressiewe skildertegniek werk, skep hy ook die moontlikheid om deur onderspeelde karakterisering interpretasie oop te laat en uit te nooi (figuur 21a-23b).

Die werkverhouding tussen myself en Philip de Vos kom neer daarop dat elkeen sy aandeel in die narratief onafhanklik doen. Die verstandhouding was nog altyd dat ek die vryheid gehad het om 'n interpretasie na die teks te bring met die illustrasies en so nuwe betekenis mee te bring. Deurdat dit 'n herskrywing van Annie M.G. Schmidt se werk is waarvoor ek moes illustreer en as gevolg van die

---

18 Sien hoofstuk 1.1.2 vir inligting oor kodes en kodeverandering as betekenis skepping.



feit dat ek hierdie boek nie in 'n Nederlandse milieu geskep het nie, was daar, ten spyte van my bewondering vir haar werk, nie 'n moontlikheid dat ek my deur haar statuur geïnhibeer gevoel het nie.

#### 4.1.2.4. *Die formele aspekte van die teks*

Die vraag na die “wat” van die herskrywing verwys ook na die formele aspekte van die publikasie, oftewel die betekenis wat in die fisiese aanbieding van die narratief opgesluit mag wees en die manier waarop formele aanbieding en inhoud met mekaar 'n verhouding aanknoop.

Dit kon volkleurillustrasies wees en die boek kon 'n harde omslag kry.<sup>19</sup> Hierdie luukses is onder meer ook moontlik gemaak deur die feit dat die Nederlands literair produksie- en vertalingenfonds bygedra het tot die produksiebefondsing. Die oorspronklike 2002-uitgawe was in hardeband<sup>20</sup> – moontlik gemaak deur die finansiële hulp waarna reeds verwys is. Die hardeband- en die mat-afwerking van die omslag het assosiasies van estetiese kwaliteit en duursaamheid. Saam met die beperkte verskeidenheid kleure wat gebruik is en die handletterwerk op die omslag het ek gemeen dat dit 'n indruk sal wek van 'n publikasie met eerder estetiese as kommersiële aspirasies. Die keuse van gemengde media (gouache, ink en houtskool) om die humoristiese en karikatuuragtige<sup>21</sup> karakters weer te gee, voorkom dat hulle kommersieel raak en hulle kry eerder 'n satiriese kwaliteit.

Die titels is telkens handgeskrewe en vorm saam met die hoofillustrasie deel van die gehele bladontwerp. Hulle funksioneer dus formeel sowel as inhoudelik, onderskryf die atmosfeer van die hoofillustrasie en verstewig die verhouding tussen woord en beeld. Die algemene tipografie is wel 'n bietjie verbeeldingloos en 'n potensiële geleentheid om betekenis te kommunikeer, word só verbeur.

---

19 In Suid-Afrika is dit geen gegewe nie, maar die uitsondering omdat dit die koste per boek té hoog maak vir die kooppatrone van Afrikaanssprekende boekkopers.

20 Met die tweede oplaag was daar geen subsidie nie en was 'n sagteband onafwendbaar.

21 Sommige hiervan, byvoorbeeld *Tante Truida en tante Rosie* (figuur 14) en *Vingertjie lek* (Schmidt, 2002), neig selfs na die groteske.



Schwarcz (1982: 11) verwys na die ritme wat die sekvens van 'n aantal illustrasies in 'n narratief skep en die waarde daarvan om betekenis te kommunikeer. In die geval van 'n verseboek is daar geen deurlopende narratief nie, maar visuele en inhoudelike ritme kan steeds ter sprake wees, ten spyte van 'n versameling verse wat na inhoud en vorm taamlik uiteenlopend is. In die eerste plek verwys die samestelling van die versebundel na die gebruiklike strukturering van 'n prenteboek,<sup>22</sup> naamlik dat daar, soos by drama, van 'n begin, opbou of verwikkeling, klimaks en afloop gepraat kan word (Pulles, 1990: 6).

Die voorblad en wat kort daarop volg is natuurlik die begin of inleiding. Op die voorblad van die omslag (figuur 1) word na *Die spree met foete* verwys, sonder dat die twee woorde *spree* en *foete*, wat nie een in Afrikaans bestaan nie, verduidelik word. Die omslagillustrasie gee tradisioneel 'n aanduiding van die inhoud van 'n boek en stel 'n invalshoek voor van waaruit die res van die narratief gelees kan word.<sup>23</sup> 'n Sekere spanning of afwagting word deur hierdie dubbelsinnigheid geskep, want sin kan oënskynlik nie volgens die konvensionele kodes hier gevind word nie. 'n Mens sou kon raai dat die meisietjie óf die spinnekopagtige karakter<sup>24</sup> dalk 'n spree kan wees. Albei het buitengewone voete – die een het vier voete en die ander het twee groot rooies.

Die skutblaaie (figuur 2)<sup>25</sup> herhaal die vroulike karaktertjie van die omslag en stel 'n paar leidrade voor wat die leser na binne lok. Op die linkerkantste blad word sy voetloos gewys (afgesny deur die rand van

---

22 Byvoorbeeld volgens die *referential code* van Barthes waarna in hoofstuk 2.1.1 verwys word.

23 Moebius (1986: 152) sê: "Skipping the cover and title-page is like arriving at the opera after the overture."

24 Die spinnekop is *Sebastiaan*, een van Schmidt se heel bekendste versekarakters. Dit is ook om hierdie rede dat ek hom hier groetend voor die spree laat verbydraf.

25 Die tweede oplaag verskyn, om finansiële redes, sonder skutblaaie. Die potensiële betekenisdraende funksie van die skutblaaie (wat wel dikwels net dekoratief is) word deur dié besparingsmaatreël van die uitgewer misken.



die blad) en op die regterkantste bladsy pryk die paar afgesnyde v(f)oete met groot skoene aan, aan die bokant. Daar is aanduidings dat die meisietjie miskien die *spree* kan wees en dat *foete* na voete verwys. Die Franse titelblad (figuur 3) bevestig die vermoede wanneer net die paar v(f)oete met rooi skoene aan, gewys word. Die titelblad (figuur 4) begin meer leidrade ten opsigte van die *spree* gee. Haar vlerkies en towerstaf is vir die eerste maal prominent, wat suggereer dat sy 'n soort fee mag wees. Sy is ook vir die eerste maal in 'n Afrika-milieu<sup>26</sup> geplaas. Die inhoud van die opdrag (“... asook vir Piet Grobler se ma, Hanna, omdat sy 'n halwe Hollander is . . .”) en die titel (“Afrikaanse verwerkings vir Annie M.G. Schmidt-verse”) gee eksplisiet te kenne dat hier sprake is van 'n byeenkoms van Europese en Afrika-kultuurinhoud.<sup>27</sup> Wanneer die eerste vers en inhoudsopgawe begin (figuur 6) is 'n raamwerk waarbinne die teks gelees moet word, stewig vasgelê.

Op bladsy 1 verskyn die vers, *Die sprokiesskrywer* (figuur 5), voordat die inhoudsopgawe gegee word. Dit herinner aan 'n kenmerk van sogenaamde postmodernistiese prentboeke wat Geoff Moss kortsluiting (*short circuit*) noem. Dit verwys na die gapings tussen die realiteit en die teks wat doelbewus gelaat word of uitgewys word. Deur na die outeur se werkproses te wys (en daarna as onafgehandel te verwys) of deurdat die outeur na hom-/haarself verwys, word die leser genooi om deel te neem aan die skeppings- en produksieproses van die teks. In hierdie gedig, voordat die verse of selfs die inhoudsopgawe begin, word die verteller (Schmidt? De Vos? Grobler? Selfs die leser?) aan die werk beskryf (sien teks in Bylae D) en is dit eintlik selfverwysing, maar in die vorm van 'n vertelling. Ook die plek wat dit inneem in die publikasie is so prominent as wat dit kan – ná die inleidende dele (voorwerk), presies wanneer verwag sou word dat met die verse voortgegaan sou word. Soos reeds gesê, het die narratief in werklikheid reeds op die omslag begin en is dit op die skutblaaie en titelblaaie voortgesit. Die onderbreking (weer eens 'n kortsluiting) vestig dus die maksimum aandag op hierdie vers omdat konvensies van boekmaak verbreek is.<sup>28</sup>

---

26 Soos aangedui deur die kameelperdjie, luiperd, droë vlakte en kameeldoringboom.

27 Die funksie hiervan uit die oogpunt van vervreemding versus inburgering sal in hoofstuk 4.1.4 uitvoeriger bespreek word.



Die dubbelblad met die inhoudsopgawe (figuur 6) wys die spreek wat eindelijk gelanseer is – nie eers meer op vaste bodem nie, maar in die lug tussen planete, in die verbeeldingswêreld. Op die dubbelblad direk hierna (figuur 8) volg die vers, *Die mislukte fee*, wat die verhaal van *Die spreek met foete* vertel. Die onduidelikhede wat tot hier bestaan het, is uit die weg geruim: 'n fee met sproete het haarself van pure senuweeagtigheid aan die koning voorgestel as 'n spreek met foete. Sekere afleidings moet die leser steeds self maak. Die titel van die boek en dié van die vers waarna dit verwys, stem nie ooreen nie en betekenis word nie vir die leser met 'n teelepel ingegee nie, maar kan ontdek word in die spel (karnaval) waartoe alle lesers uitgenooi is.

Die ritme en beweging dwarsdeur die boek word verder (by gebrek aan een deurlopende vertelling wat die pas kan aangee) deur die kleurgebruik aangedui. Oker, rooi en blou word reëlmatig afgewissel tot aan die einde. Ek het hierdie kleure nie gekies met een of ander simboliese verwysing in gedagte nie, maar meen tog dat warm rooi en oker asosiasies wek van die Karoo en vlaktelandskap wat wel bewustelik deur my oorweeg is as verteenwoordigend van 'n identiteitskonstruksie van die teikenlesers.<sup>29</sup>

Die slotvers voltooi 'n sirkel wanneer die boek eindig met 'n teer vers, *Ystervarkie-wiegelied*, ná die dolle ravot van karnavalistiese lawwigheid en bewustelike kultuurvermenging regdeur die teks.<sup>30</sup> Die atmosfeer is weer eens dié van (my persepsie van) Afrika. Die illustrasie (figuur 18) is naamlik meer realisties as die voorafgaandes<sup>31</sup> en die ystervarkie is

---

28 (Meer hieroor in hoofstuk 2.1.2.

29 Meer word hieroor gesê in 4.1.5 van hierdie hoofstuk en in hoofstuk 2.2.2.

30 Hier verwys teks na die narratief bestaande uit 'n versameling verse – die publikasie in geheel.

31 Die katalogus van die Amabukhu-uitstalling van prenteboeke uit Afrika (Laurentin, 1999) toon dat omtrent 80% van Afrika-prenteboeke in die versameling, wat die keur uit prenteboeke van die kontinent verteenwoordig, in 'n taamlik konvensionele sin realisties is. Dit wek by my die persepsie dat realisme kenmerkend van Afrika-prenteboeke is.

nie antropomorfies of karikatuuragtig weergegee nie. Die tegniek en medium (gouache en oliepastel in *wash resist* tegniek) onderskryf volgens my persepsie 'n sekere voorkoms wat dikwels in prenteboeke met Afrika-stories in verband gebring word.

Die agterplat is weer 'n bietjie dubbelsinnig omdat dit nie duidelik is wat die spree aanvang nie. Na die voete aan die bokant van die blad geoordeel, lyk dit of sy wegvlieg – die toneel verlaat. Onder haar voet is egter ook skaduwees wat haar anker. Die kameelperdjie kyk vraend toe.

#### 4.1.3 Vir wie is dit herskryf?

Die teikenleser of reseptor is miskien moeiliker te bepaal as wat 'n mens sou vermoed. Tydens die beplanning van 'n boek word 'n doel daarmee in werklikheid vasgestel – 'n *skopos* omskryf, selfs al is dit nie 'n vertaling wat ter sprake is nie. Vir die uitgewer het dit bemerkings- en dus ook finansiële implikasies om te weet op watter potensiele mark 'n publikasie gerig word en wat met die boek bereik wil word. Hierdie verstaanbaar pragmatiese toedrag van sake het ongelukkig ook 'n ietwat modernistiese kategorisering van boeke tot gevolg. In die inleiding het ek reeds verwys na my kritiese opinie daarvan dat boeke, selfs 'n genre, volgens die ouderdom van die meerderheid lesers (byvoorbeeld *kinderboeke*) beskryf word.

In die geval van die boeke wat Philip de Vos en ek saam geskep het, word hulle soms omskryf as sogenaamde *crossover*-boeke (Lategan, A, telefoongesprek, Stellenbosch, 21 September 2003) en hulle sit op 'n draad iewers tussen die ouderdomskategorieë kinderboeke, jeugboeke en volwasse boeke en tussens die genres prenteboeke en poësie.

Philip de Vos het al in soveel woorde gesê dat hy vir homself skryf (De Vos, 1988). Ek self meen dat ek dikwels eerder met die teks in gedagte illustreer as vir 'n gehoor of 'n duidelik omskryfde adressaat. Die opvatting dat outeurs of illustreerders van prenteboeke hulleself inleef in die wêreld van hul reseptor of self sogenaamd weer kind word, is na my mening nie noodwendig haalbaar nie en spreek van 'n geromantiseerde beeld van die werk van outeurs en illustreerders.



Annie M.G. Schmidt bieg ook dat sy self eintlik haar teikengehoor is: “De ouderdom die ik altijd gehouden heb, is acht. En ik schrijf tog eigenlijk voor mezelf.” (Van Buul, 1991: agterplat). Wolf Erlbruch<sup>32</sup> sê in *Reformatorisch Dagblad* (6 Oktober 2001): “Ik ben volwassen. Ik kan niet doen alsof ik kind ben . . . Ik ga in eerste instantie uit van mij plezier in het werk en in tweede instantie van het gegeven dat kinderen nooit hun eigen boeken kopen. Ik spreek dus ook de ouders aan.”

Kinders is geen homogene groep waarvan almal dieselfde is of dieselfde tekste verkies of lees nie. Alle kinders is nie eers noodwendig aangenaam nie en om die teendeel aan te neem, sou paternalisties wees en kinders geen guns bewys nie. Tog sou ’n mens seker kon praat van ’n superadressaat, of ’n leser vir wie ’n mens ideaal gesproke wil illustreer. Daardeur word nie aangeneem dat alle kinders aan die kenmerke van die genoemde superadressaat of ideale reseptor voldoen nie en dit kan net sowel van die kant van die herskrywer af geïnterpreteer word. Wanneer Oittinen (2000: 54) dus sê dat die superadressaat of ideale kinderleser se kulturele wêreld ooreenstem met ’n karnavalistiese kultuur, beteken dit waarskynlik dat die herskrywer op ’n karnavalistiese manier herskryf omdat die ontvanger wat hy in die oog het (vir wie hy/sy wíl skryf) ’n karnavalistiese gees het. Ek en Philip de Vos deel ’n humorsin en ook ’n voorkeur vir werk wat soms op die grens beweeg van wat volgens die heersende norm aanvaarbaar of “ordentlik” is en het *Die spreek met foete* herskryf vir ’n gehoor wat dit as sodanig waardeer. Die ouderdom van die teikenlesers is volgens my nie van deurslaggewende belang nie, maar hulle mentaliteit. Volgens my is *Die spreek met foete* miskien gemik op kinders tussen ses en tien wat van snaakse, astrante, belaglike, aweregse verse hou en vir ouer kinders en volwassenes wat onder daardie voorwaardes wil saamlees . . . en natuurlik vir lesers wat nog nie weet dat hulle van sulke verse hou nie.

Oittinen (2000: 54-56) wys ooreenkomste uit tussen kinderkultuur en karnavalisme<sup>33</sup> en wys daarop dat amptelike etiket en norme nie in

---

32 Die Duitser Wolf Erlbruch is na my mening een van die invloedrykste kontemporêre illustreerders van prentboeke en is telkens internasionaal bekroon vir sy prentboeke.



hierdie twee subkulture hoë aansien geniet nie. Bakhtin (1984: 18) sê die menslike liggaam, ontlasting en liggaamlikheid is toelaatbaar in die intimiteit en familiariteit van die karnaval waar dit nie privaat of egoïsties of afgesny is van ander lewensfere nie. Liggaamlikheid is universeel aan menswees en die groteske wyse waarop dit dikwels uitgebeeld word, is tekenend van die minagting van status en etiket: “. . . the essential principal of grotesque realism is degradation, that is the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their in dissoluble unity” (Bakhtin, 1984: 19).

Annie M.G. Schmidt se verwysing na urinering vorm deel van ’n assosiasie met die (’n) kinderwêreld waar liggaamlikheid nie ’n taboe is nie. Skatologiese verwysing kom meermale in haar verse voor en het selfs ’n sameswerende funksie, of ’n noue identifikasie met haar kindergehoor.

Die illustrasie van honde se geslagsdele en urinering in *Bello* (figuur 11) en *Marietjie wat bang was vir water en seep* (figuur 16) en geslagsdele in *Drie menere in die woud* (figuur 13) en *Die towerstokkie* (Schmidt, 2002) bevestig my sameswering met die hoofsaaklik kinderontragers van die narratief en hul (meestal) ongeïnhibeerde verhouding met liggaamlikheid. Daardeur word die relativering van orde, amptelikheid en taboes (wat dikwels by kinders voorkom) gesuggereer en word kinderreseptors as’t ware bemagtig in ’n omgewing waar volwassenes (en hul aandrang op die didaktiese en wat behoorlik is) gewoonlik die hef in die hand het.

#### 4.1.4 In watter konteks dit herskryf is: waar, waarom en wanneer?

Ek verwys weer na ’n denkebeeldige skopus<sup>34</sup> van *Die spreek met foete soos*

---

33 Karnavalisme verwys na die gees, filosofie en optrede van mense tydens die Middeleeuse en Renaissance karnaval. Die Russiese filosoof Bakhtin het uitvoerig hieroor geskryf. Meer hieroor in hoofstuk 2.2.4.

34 Sien hoofstuk 3.2.1 vir die *skopos*-teorie.



dit aan die hand van Nord se praktiese riglyne vir vertaling sou kon lyk:

Die oogmerk met die vertaling (uiteeraard ook die illustrasies) is dat dit die narratiewe van (deur Philip de Vos) geselekteerde Annie M.G. Schmidt-verse aan Afrikaanse kinders rondom 2002 moet kommunikeer. Die bundel moet beantwoord aan 'n behoefte in die Suid-Afrikaanse mark aan eietydse Afrikaans-talige verse (vir selflees en gebruik in kunswedstryde). Die aweregse humor moet prominent wees en die Nederlandse herkoms daarvan moet deur die lesers begryp word. Die boek kan in volkleur en hardeband bekostig word en daarom (ook as gevolg van die aard van die inhoud) in die kategorie *crossover*-boeke naas prenteboeke vir 'n breër spektrum ouderdomme bemark word.

'n Mens sou seker kon vra waarom Annie M.G. Schmidt enigsins in Afrikaans vertaal is en hier nie gewoon in Nederlands gelees kan word nie. Volgens M.E. Nelson (1991: 1) is Nederlands nie sonder meer verstaanbaar vir alle Afrikaanssprekendes nie en begryp selfs Afrikaanssprekende studente Engels makliker as Nederlands. Des te meer sal kinders dit eerder herkenbaar as verstaanbaar vind. Verder het alle potensiële Afrikaanse lesers natuurlik ook nie noodwendig 'n Germaanse agtergrond wat verstaan sal aanhelp nie.

'n Belangrike rede waarom dit herskryf is, is gewoon Philip de Vos se voorliefde vir Schmidt se werk. Hy het dit spontaan vertaal en later voorgelê. Soos reeds genoem, het die reputasie van die herskrywers en die feit dat hierdie boek baie natuurlik inpas by ons oeuvre, die uitgewer se besluit beïnvloed. Volgens my waarneming is daar ook 'n herlewing van kulturele aktiwiteit tussen Afrikaans en Vlaams-Nederlands wat tydens die apartheidsjare 'n bietjie getaan het. Sommige Afrikaanssprekendes voel waarskynlik ook dat hulle taal deur Angelsaksiese kultuurimperialisme bedreig word. Hulle mag bewustelik of onbewustelik tot Nederlands aangetrokke voel omdat Afrikaans en Nederlands uit Middelnederlands ontstaan het en dus 'n gesamentlike oorsprong het.



Die belang van tydsberekening vir die verskyning van 'n herskrywing blyk uit die geval van 'n ander vertaalde teks van Annie M.G. Schmidt, *Otje*, wat aan die begin van die negentigerjare deur M.E. Nelson voorgelê is vir publikasie, maar sonder sukses. *Otje* is jeugprosa<sup>35</sup> en waarskynlik 'n groter waagstuk as kinderverse wat deur 'n bekende vertaler en illustreerder herskryf is. Dit is wel interessant dat Human & Rousseau beplan om *Minoes*, vertaal deur Wium van Zyl, in 2004 of 2005 uit te gee. Dit is ook 'n jeugroman deur Schmidt, maar die redakteur (Lategan, A, telefoongesprek, Stellenbosch, 22 Oktober, 2003) sê onomwonde dat die sukses van *Die spreek met foete* (dit is binne een jaar herdruk) die verskyning van ander Annie M.G. Schmidt-werk, ook in ander genres, moontlik gemaak het. Die werk van die bronteksouteur is dus duidelik deur die herskrywing gehelp vestig in 'n nuwe literêre omgewing.<sup>36</sup>

Annie M.G. Schmidt se 347 kinderverse het almal binne die bestek van tien jaar – van 1950 tot 1960 – verskyn. In 'n na-oorlogse tyd van vernuwing bring haar kinderverse 'n sigbare verandering en blaas die stof van verveligheid en soetsappigheid uit Nederlandse kinderliteratuur uit (Boonstra, 1991). Die tydsgees in Nederland was vrugbare aarde vir die groei van haar werk. Uit Bylae C blyk ook dat haar kinderjare, haar gevoel van nie-behorende tot die massa nie en opstand teen blinde gesag en gehoorsaamheid aan kleinburgerlike norme, gesagstrukture en religie alles sou meewerk om haar bydrae tot die kinderliteratuur omvangryk en baie beduidend te maak (Linders, 2000: 77 en 141).

Die verskyning van *Die spreek met foete* in Suid-Afrika teen 2000 dra vanselfsprekend nie dieselfde verwysing daarmee saam nie en dit sal nie as sodanig noodwendig enige bevrydende effek hê nie. Die wyer milieu waarbinne die boek funksioneer het reeds tien jaar gelede radikale sosiale en politieke veranderings beleef. Philip de Vos se werk

---

35 Annie M.G. Schmidt se werk is eintlik ook nie volgens ouderdom te kategoriseer nie en is in Nederland ook onder ouer en jonger lesers gewild – dus ook sogenaamde *crossover*-boeke.

36 Hoofstuk 3.2.2.2 verwys meer uitgebreid na Lefevere se beklemtoning van die belangrikheid van vertaling vir die voortbestaan van letterkunde.



het verder reeds sedert 1984, toe hy met *O togga, 'n gogga!* gedebuteer het 'n guitige toon aangeslaan wat ordentlikheid, status en selfingenomenheid dikwels ondermyn het. *Kat se blad* (De Vos & Grobler, 1998) het sprokies, geskiedenis, politiek en selfs Bybelverhale taamlik onsag behandel en sonder blinde lojaliteit of te veel respek oorvertel en die humoristiese potensiaal in elke narratief eerder as die erns of feitelikheid daarvan beklemtoon. *Die spree met foete* pas wel gemaklik en natuurlik in hierdie atmosfeer in waar gesag grootliks reeds gedemitologiseer is en in die Suid-Afrikaanse kinderliterêre toneel waar konings en koninginne lank gelede reeds vanuit die realiteit na die fantasiegrond verplaas is.

#### 4.1.5 Met watter effek is dit herskryf

Die effek wat 'n narratief op lesers het of die indruk wat dit laat, is nie maklik te bepaal nie, tensy empiriese navorsing daaroor gedoen word. Uit resensies, artikels en verkoopsyfers kan sommige persepsies van sommige lesers wel afgelei word en verder sal staatgemaak moet word op spekulasie of afleidings wat 'n dekonstruksie van 'n teks mag blootlê.

Vertaalteorieë, veral dié wat vanuit 'n postkoloniale of genderstudieperspektief gedoen word, wys op ideologiese voorkeur wat dikwels (eintlik altyd) in 'n vertaalaksie opgesluit is.<sup>37</sup> In die lig van die tyd waarin ek werk en die breë sosiale en politieke omgewing waarbinne Suid-Afrikaanse kinderliteratuur funksioneer en my werk gelees word, vind ek dit belangrik en nodig om my werk ook ten opsigte hiervan te ondersoek.

*Die spree met foete* is onteenseglik 'n Europese teks wat herskryf is met (volgens die *skopos* van die vertaling) hoofsaaklik lesers in gedagte wat wel in Afrika woon, maar dit om een van 'n paar redes die moeite werd sal vind om die boek te lees. Die vertaler en illustreerder is albei wit Afrikaanssprekende Suid-Afrikaners met noue bande met of spesifieke belangstelling in Europese kultuur. In my geval word die Europese herkoms verder lewend gehou deur die feit dat ek 'n Nederlandse oupa

---

37 Sien Venuti in hoofstuk 3.2.3.3.



gehad het. Ek vind dit nie nodig om hieroor apologeties te wees nie, maar wel om sensitief te wees vir ideologiese voorkeure wat maklik verskuil in enige kunswerk voorkom.

In 'n artikel *Die visuele uitbeelding van die Swarte in die Suid-Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur*<sup>38</sup> sê Jeanne Töttemeyer (1986: 37-64) dat illustreerders in die verlede soms 'n rassistiese interpretasie na die teks gebring het deur hulle werk. 'n Swart karakter in kinderboeke was dikwels as karikatuuragtig, onaantreklik, 'n "have not" en "know not" uitgebeeld – soms selfs op 'n soömorfistiese manier. Dat die bedoeling daarmee dikwels was om die minderwaardige sosiale rol van swart mense te bevestig, blyk uit die feit dat wit karakters in hierdie boeke in kontras met die swart karakters netjies geklee, intelligent en aantreklik aangebied is. Sedert die sewentigerjare, sê Töttemeyer, het dit heelwat minder voorgekom.

Iris Ludeker, 'n Nederlandse joernalis van die koerant Trouw (Ludeker, 2002) noem tydens 'n onderhoud aan my: "Ek vind ze [swart karakters in die boek] er eigenlijk nogal blank uitzien, maar dan bruin ingekleurd. Of is dat mijn perceptie?" My antwoord aan haar was dat dit waarskynlik beter is om met generiese voorkomste te werk eerder as met stereotipes. Na my mening word van etnisiteit geen kwessie gemaak in die boek nie, juis omdat die karakters verteenwoordigers van karaktertipes (byvoorbeeld luies, vraatsiges, liewes, waaghalsiges) en nie van etniese groeperings is nie. Daar is heelwat karakters wat volgens gelaatskleur as swart sou kon deurgaan. Na my mening is karakters van alle sogenaamde etniese groeperings ook ewe aantreklik of onaantreklik geïllustreer. So word geen waarde-oordele aan voorkomste geheg nie.

'n Generiese of neutrale voorkoms (waar etnisiteit ongesiens verbygaan) moet natuurlik onderskei word van karakters met wit gelaatstrekke

---

38 Die invloed van konteks en tyd op betekenis blyk selfs uit Töttemeyer se titel *Die visuele uitbeelding van die Swarte in die Suid-Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur*. In 1986 mog dit dalk aanvaarbaar gewees het, maar *die Swarte* in plaas van *swartmense* sou waarskynlik nou gelees kon word as 'n uitdrukking wat swart mense degradeer tot willose en naïewe objekte van ondersoek omdat dit herinner aan formulering soortgelyk aan *die muskiet* en *die koningprotea*.



maar met donker gelaatskleur. Dit sou gesien kon word as 'n korrektief of verbetering van die voorkoms van seker bevolkingsgroepe.

Töttemeyer (1986: 41) verwys na hierdie soort “kleurblindheid” wat in die 1950's en 1960's algemeen in die VSA voorgekom het. Dit was dikwels niks anders as verskuilde rassisme nie en kon wel raakgesien word in die interaksie tussen wit karakters en die swart karakter met wit gelaatstrekke. In figuur 68 deur Merle Crewe verskyn 'n wit en swart karaktertjie waarvan die gelaatstrekke ooreenstem maar die gelaats- en haarkleur 'n bietjie verskil. Hulle kleredrag dui hulle verskil in sosiale stand aan. Die swart slaweseun staan egter naïef met sy vinger in sy mond en die wit seun hou sy hand beskermend op die swart kind. Die stereotipes van blanke superioriteit word dus gehandhaaf ten spyte van die polities-korrekte “mooi” swart kind.

Kyk 'n mens na die tien voorbeelde van geslaagde uitbeelding van swart karakters soos Töttemeyer hulle aanbied in *Doer-Land-y* (1986: 42-45), “. . . elkeen met sy eie unieke gelaatstrekke, haartekstuur en velkeur . . . met deernis en simpatie uitgebeeld”, is dit opvallend dat nie een van die illustrasies in 'n karikatuuragtige of groteske styl gemaak is nie, maar almal taamlik realisties is. Figuur 75 deur Niki Daly is 'n voorbeeld van realistiese uitbeelding.

'n Mens sou egter kon vra wat 'n egte of outentieke Afrika-voorkoms dan (om na Ludeker se vraag terug te kom) spesifiek beteken. Beteken dit dat 'n mens júis van stereotipes gebruik moet maak om 'n sogenaamde egte voorkoms te konstrueer? Sou 'n illustreerder 'n boek in 'n karikatuurstyl illustreer, is die kans groot dat die uitbeelding van 'n groep wat lank onderdruk was, nie goed aanvaar sal word nie. Kan 'n wit illustreerder wat op hierdie oomblik 'n swart karakter in 'n Suid-Afrikaanse kinderboek illustreer dit enigsins reg doen, veral as die styl karikatuuragtig is?<sup>39</sup> Oënskynlik nie. Behoort illustreerders te vermy om swart karakters karikatuuragtig uit te beeld, terwyl dit wel

---

39 In Venuti se taal sou dit waarskynlik nóg deug om volgens die beginsel van *domestication*, nóg volgens dié van *foreignization* te herskryf, maar om iewers tussen die twee na 'n goue middeweg te soek.



toelaatbaar is om wit karikature te illustreer? Na my mening sou dit paternalisme in 'n erge graad wees. Die implikasie sou wees dat swart mense moontlik nie die humorsin het om karikature te waardeer nie, of erger, dat swart mense in der waarheid so na aan die karikature mag lyk dat dit liefs vermy behoort te word.

Na my mening is die juiste benadering om nié waarde-oordele uit te spreek deur die uitbeelding nie, nié te kenne te gee dat een voorkoms verkieslik bo 'n ander is nie en nié toe te laat dat 'n mens se eie voorkeur die maatstaf vir skoonheid word nie.

Ek het reeds in hoofstuk 3.2.3.3 verwys na Maritha Snyman (Snyman, 2002) se beswaar teen die Europese atmosfeer wat De Vos se vertaling steeds adem en dat haar mening net steek sal hou indien 'n mens aanneem dat inburgering 'n wensliker vertaalstrategie is as vervreemding. Lawrence Venuti was ten gunste van vervreemding ten einde te verhoed dat die kultuur van die herskrywer die herskrywing kaap, oordonder of die vertaler in onsigbaarheid en vergetelheid laat verdwyn. Marina Le Roux<sup>40</sup> se resensie van *Die spreek met foete* in *Die Burger* (Le Roux, 2002) se siening weerspieël dalk juis dat sy albei benaderings oorweeg<sup>41</sup> binne die konteks van die spesifieke werk:

De Vos se spitsvondige vertalings en verwerkings is nie net vlot en humoristies nie, maar intelligent en sensitief teenoor die oorspronklike teks. Waar nodig, is die Nederlandse sfeer en woordkeuse behou en gerespekteer in samehang met pittige en gepaste verafrikaansings soos bekende plekname en tipiese uitdrukkings: 'grimmige bakkies' . . . 'rooibosdrankie' . . . Schmidt se rare karakters kry by De Vos 'n inheemse aard soos 'n klipkoggelmander, 'n brakhond . . . waar nodig kry die illustrasies 'n Afrika-karakter. . .

Dieselfde opvatting is deur De Vos en myself gehuldig en, in ooreenstemming met die *skopos* van die boek, kom die Nederlandse brontekskultuur sowel as die Afrikaanse doeltekskultuur ter sprake,

---

40 Marina le Roux is die voormalige hoof van Iskemus, 'n navorsingseenheid vir kinderliteratuur aan die Universiteit van Stellenbosch, en resensent van jeugliteratuur.

41 Dit stem ooreen met Venuti self wat, volgens Munday (2000: 148) vervreemding en inburgering nie as binêre opposisies gesien het nie, maar eerder beskou het as heuristiese konsepte wat denke kan stimuleer.



aan die woord en aan die beurt.

Die omslag en voorwerk (die skutblaaie, *imprint*-blad en titelblaaie) van die boek en die metaforiese manier waarop die verse, verteenwoordig deur die spreek, die Afrika-landskap binnegery kom, is in 4.1.2.4 van hierdie hoofstuk genoem.<sup>42</sup>

Die herskrywing is in 'n sekere sin reeds deels deur homself gedekonstrueer deurdat die illustrasies van die omslag en voorwerk die werkwyse ten toon stel en die vertaalpraktyk en -beginsel sigbaar en bewustelik meedeel: Europese kultuurgoed word na Afrika gebring. Verder dui die self-dekonstruerende illustrasies ook moontlik op 'n klein ideologiese magstryd. (Dit is soveel so 'n resultaat van 'n dekonstruksie dat dit hiërargieë blootlê.) Die trant waarin die herskrywing aangebied word (of my visuele idiolek of styl) laat blyk dat die aksent tot 'n groot mate Europees bly. Daar is, ten spyte van inhoud wat die Afrika-kontinent bevestig (kameelperd, kameeldoring, vlaktes, luiperd) formele elemente teenwoordig (gemengde media, heelwat wit spasie, harde omslag, 'n sober palet, skutblaaie, 'n ruim hoeveelheid bladsye toegeken aan die voorwerk, 'n nie-didaktiese aanslag) wat ek eerder met 'n "Europese boek" as met 'n "Afrika-boek" vereenselwig.

Die res van die boek sou ek beskryf as 'n fusie van Europese en Afrika-(anse) inhoud en vorme. Die meerminne se lywe in oliepastel-kraptegniek (figuur 10), Tante Rosie se rok (figuur 14) en die slapende ystervarkie (figuur 18) roep almal verpopulariseerde etniese motiewe en werkwyse in herinnering en die mannetjie op soek na 'n kruienaeltjie vaar flink na die Paarl-rots, 'n stukkie Afrika-inhoud toe (figuur 9). Tog is meerminne (meestal, maar met uitsonderings) karakters wat sterker figureer in Europese as Afrika folkloristiese tradisie en kan "woud" en "bere" tesame in een vers om die dood nie na Afrika verplaas word nie. Die talle konings, prinsesse, elfies en feë is vir my, met my kennis van

---

42 Die vlaktelandskap met die kameeldoringboom (Karoo, Kalahari of Savanna-bosveld?) funksioneer natuurlik hier binne die persepsie van 'n wit Afrikaanssprekende (met ander woorde half-Europese) illustreerder in Suid-Afrika as 'n identiteitskonstruksie, 'n skepper van "sense of place", 'n metonimiese metafoor vir kulturele erfenis.



Annie M.G. Schmidt, wie sy is en waar sy vandaan kom (en wie ek self is en waar ek vandaan kom), moeilik voorstelbaar as karakters binne 'n uitsluitlik of hoofsaaklik Afrika-milieu. Wanneer ek in retrospek na die koning en die spree kyk (figuur 8), meen ek dat die milieu wat gekonstrueer is (die vetplant, vlakke en kameelperd ten spyte), my eerder aan 'n droërige sprokieswêreld herinner as aan Afrika. Die koning en spree, blas of nie, met hulle kostuums, eeue se konnotasies wat konings en feë in herinnering roep en my verwysing na konvensies van teken en versiering gee aanleiding tot 'n atmosfeer wat nie iets met geografiese of etnografiese grense te doen het nie.

Wat moet ek hiervan aflei? Dat Europese kultuurgoed moeilik ver-Afrikaniseer (wat dit ook al presies mag beteken)? Dat ek nie van my koloniale verlede kan wegkom nie? Ek sou liever wou verwys na Riitta Oittinen wat sê: “. . . the function of a text is not “as such” but is redefined every time the text is read. A text in translation is influenced by the author, the translator, and the expectations of the target-language readers” (Oittinen, 2000:12). Daarmee wil ek bevestig dat my eie persepsie van my eie werk op 'n gegewe oomblik nog nie die betekenis van die teks gefinaliseer het nie en daarby sou ek graag wou glo dat die dubbelsinnigheid en selfs onduidelikheid in die teks 'n teken is van 'n verskeidenheid tekste wat daarop inspeel en van die kodes van betekenis wat ontwig word om tot 'n nuwe estetiese resultaat te kom.<sup>43</sup>

#### 4.2 *NET ÉÉN SLUKKIE, PADDA*<sup>44</sup>

Ter wille van 'n meer vaartbelynde bespreking sal die vrae waarvolgens hoofstuk 4.1 ingedeel is, nie noodwendig weer ten opsigte van elkeen van die ander illustrasieprojekte gevra word nie. Die **wie** wat herskryf, sal byvoorbeeld in elke geval na myself verwys. Slegs vrae wat vir die aard van die spesifieke projek relevant is of nuwe inligting kan gee, sal as opskrifte gebruik word.

---

43 Aldus Umberto Eco: “The moment that the game of intertwined interpretations gets under way, the text compels one to reconsider the usual codes and their possibilities” (Eco, 1976: 274).

44 Die volledige teks verskyn in Bylae E.



#### 4.2.1 Wie herskryf?

Die geskrewe teks en illustrasies is deur my geskep in opdrag van J.C. Boele, die direkteur van Lemniscat, 'n Nederlandse uitgewery wat *Karnaval van die diere* (De Vos & Grobler, 1998) uitgegee het en in wie se opdrag ek ook *Dokter MeDiSyn en die keiser se seun* (Piumini & Grobler, 2001) geïllustreer het.

Dis nie bekend wie die bronteks, waarvan *Net één slukkie, Padda!* 'n herskrywing is, geskep het nie. Die oorsprong is 'n Australiese Aborigene-volksvertelling. Die uitgewer het die verhaal in breë trekke aan my vertel en gevra dat ek dit verwerk volgens my eie voorkeur. Volgens hom sou Padda, die komiese hoofkarakter, en enige ander diere 'n onderwerp ideaal vir my wees (Boele, 2000). Ek lei daaruit af dat die humor en die dierekarakters met my manier van werk geassosieer word.

Die uitgewers sowel as ekself het nagelaat om in die voorwerk te meld dat die publikasie 'n herskrywing (aanpassing of oorvertelling) van 'n Australiese volksvertelling is. Dit sal in die Suid-Afrikaanse herdruk van November 2003 reggestel word. Die belangrikheid van dié inligting lê veral in die feit dat dit betekenis mag verryk, maar ook dat lojaal aan die oorspronklike bron opgetree word. 'n Hervertelling, aanpassing of herskrywing hoef nie met minder status as die sogenaamde oorspronklike bejeën te word nie. Harold Bloom (Oittinen, 2000: 79) sê elke verhaal, selfs die “oorspronklike”, kan in elk geval as 'n aanpassing beskou word – 'n weergawe van die lewe gebaseer op 'n ander verhaal: “You cannot write or teach or think or even read without imitation, and what you imitate is what another person has done, that person's writing or teaching or thinking or reading” (Bloom soos aangehaal in Oittinen, 2000:79).

Krystyna Pomorska skryf in die voorwoord tot Mikhail Bakhtin se *Rabelais and his world* (1984: viii) dat 'n mens in alle fasette van die lewe eintlik met ander mense se woorde besig is: hulle aanhaal, daarop reageer, daarvan verskil of daarmee saamstem, selfs al is dit net innerlik, daarmee in dialoog tree: “In each case someone else's speech makes it possible to generate our own and thus becomes an

indispensable factor in the creative power of language” (Pomorska soos aangehaal in Bakhtin, 1984: ix).

## 4.2.2 Wat word herskryf?

### 4.2.2.1 Die aard van die teks

Die storie van *Net één slukkie, Padda!* is ontleen aan ’n volksverhaal. Maria Nikolajeva skryf in *Children’s Literature comes of age* (Nikolajeva, 1996: 14-15) dat volksverhale (soos mites en legendes ook) bestaan het lank voordat kindwees as ’n besondere en afsonderlike kategorie van menswees gesien is. Hulle is nie met kinders in gedagte geskep nie, maar het dikwels gedien as kinderverhale by gebrek aan iets wat spesifiek op kinders gemik was. Volksverhale het ook anders as kinderliteratuur gekommunikeer: hulle behoort tot ’n fundamenteel verskillende kultuur, naamlik dié van die mondelinge tradisie. Wat hulle inhoud, vertelwyse, karakterisering en gebruik van simbole betref, het hulle ’n baie prominente invloed op kinderverhale gehad.

Die Aborigene-volksvertelling van Tiddalik, die reusepadda, is deel van die Droomtyd-legendes uit die Aborigene-kultuur wat verwys na die skeppingstyd. Daar is variante met verskillende karakters, maar die strekking bly dieselfde. Hierdie verhale beeld dikwels die verhouding tussen mense of diere en die natuur uit (Aboriginal Hunter, 2000).

Tiddalik het in die Wollombi-vallei gewoon en op ’n warm dag die Wollombi-spruit se water begin opdrink. Hy raak só gulsig dat hy die hele wêreld se water opdrink. Die diere raak opstandig en die kookaburra-voël sê hulle moet hom laat lag om die water uit sy bek te kry. Niemand se grappe of streke laat Tiddalik lag nie, maar wanneer die platipus uit sy gat gewaggel kom (volgens ’n ander variasie maak die paling sy lyf vol snaakse knope), lag die padda vir die koddige dier en die water stroom by sy bek uit, terug na hulle plekke toe. As straf, versteen hy.

Ek het besluit om ’n geskrewe Afrika-weergawe van die verhaal te maak met die oog op publikasie. In slegs enkele opsigte herinner dit nog aan ’n volksvertelling, byvoorbeeld die feit dat daar van elke dier



één is en dat die soortnaam dan ook sommer as die eienaam optree (Leeu, Verkleurmannetjie, Kraai, ensovoorts). Daar is egter ook humoristiese afwykings wat die kode van volksvertelling versteur, byvoorbeeld nie een nie, maar vyf palingsusters – wat selfs ’n bietjie aan koormeisies herinner (figuur 36). Verder word nog ’n Padda (Mevrou Padda?) sonder dat dié in die teks genoem word, langs Padda uitgebeeld waar hy doodwarm kry (figuur 32) en op die laaste prent waar alles weer goed en reg is. Dit het nie meer die gevoel van ’n skeppingstyd-verhaal of ’n folkloristiese oorvertelling nie. Die trant is humoristies en sekere aspekte van die illustrasies sou die relatiewe erns van ’n volksvertelling ondermyn, byvoorbeeld die bok wat op Olifant se rug mis (figuur 34) en die drie rooi voëltjies of “etterige meelopertjies” (Van der Berg, 2002: 5) wat byna as ’n subteks saam met die verhaallyn beweeg.

In my Afrika-weergawe (Bylae E) drink Padda op ’n warm dag die water in sy poel op. Hy kan homself nie keer nie en drink ál groter bronne leeg totdat alle water op is. Die diere hou ’n bosberaad en besluit dat sy bek moet oop sodat die water kan uit. Elke dier het ’n ander strategie: Leeu kap met sy poot na Padda, Verkleurmannetjie probeer hom met ’n vlieg verlei, Krokodil wil hom met ’n wrede verhaaltjie aan die huil kry en Kraai probeer hom tot ’n bekgeveg uitlok. Niks help nie. Die palingsusters besluit om hom te kielie en dit geluk: Padda bulder van die lag, die water stroom uit en almal is weer gelukkig. Wanneer Padda ooit weer daarna op ’n warm dag water sou drink, het een van die diere dadelik gesê: Net één slukkie, Padda!

#### *4.2.2.2. Die funksie van die narratief in die kulturele omgewing*

’n Belangrike afwyking wat my herskrywing van die volksvertelling maak, is dat die diere op verskillende maniere die water probeer terugkry en nie almal deur die padda aan die lag te maak nie. Ek kon dit dus in ’n ander kulturele omgewing doelbewus ander betekenis gee.

Volksverhale had dikwels die doel om “. . . die menslike gedrag te kodifiseer en etiese norme te omskryf, of om natuurverskynsels te verklaar” (Steenberg, 1992b: 575). Hierdie lesse wat hulle ingehou het, wat nie in die eerste plek op kinders gerig was nie, verseker dat die samelewing



goed funksioneer, maar die verhale was uiteraard ook vermaaklik (Grobelaar, 1988: 144). Die les of moraaltjie van die Tiddalik-verhaal is “. . . greed and neglecting the needs of others can lead one to suffer” (Aboriginal Hunter, 2000).

Volgens die verslae van ’n aantal Amerikaanse boekkeurders, interpreteer hulle die tema van die Amerikaanse weergawe van my herskrywing – *Hey Frog!* (Grobler, 2002) – as “sharing” (Parker-Webster: 2003). Sonder dat ek daarop aanspraak maak dat my idees oor die teks die betekenis daarvan finaliseer, meen ek die prominente verandering wat ek aan die vertelling gemaak het, naamlik dat die diere op meer as een manier probeer om die padda se bek oop te kry, die fokus van die verhaal nogal verskuif. Leeu gebruik geweld en hoop Padda se bek sal van pyn oopgaan, Verkleurmannetjie gebruik verleiding en reken daarop dat Padda van gulsigheid sy bek sal oopmaak. Krokodil misbruik emosie en glo ’n gehuil sal Padda se bek laat oopval. Kraai skel en swets en hoop Padda se teenargumente sal sy bek oopkry en die water laat uitloop. In plaas van gemene of gewelddadige opsies te kies, besluit die palingsusters om die padda te kielie en reken daarop dat hy met ’n oop bek sal lag.

In teenstelling met die Tiddalik-verhaal waar al die diere hom aan die lag probeer maak het, is dit hier net die palings wat dit doen. Die sagte opsie; humor en lag is dus die sleutel tot die oplossing van die probleem – in teenstelling met geweld. “Probleemoplossing” sou na my mening ’n juister beskrywing van *Net één slukkie, Padda!* se tema wees as “sharing”.

Dat verskillende weergawes verskillende betekenis vir verskillende gehore kommunikeer, word hierdeur duidelik gemaak. Vir kinderlesers in Nederland, en veral in Suid-Afrika, bring die lees van die teks ’n boodskap<sup>45</sup> dat probleme dikwels op ’n voor die hand liggende nie-konfronterende manier opgelos kan word. Op ’n veel kleiner skaal stel die narratief dus maniere voor waarop ’n gemeenskap georden of gedrag gekodifiseer kan word, maar duidelik nie met dieselfde erns as wat die

---

45 Later in hierdie hoofstuk volg meer oor die opvatting dat ’n kinderboek ’n boodskap moet hê.



Australiese weergawe dit vir die oorspronklike inwoners van die land gedoen het nie. Die kinderboekweergawe eindig ook in ligte luim, met vriendelike maar ferm waarskuwings aan Padda terwyl die folkloristiese Aborigene-verhaal die erns van droogte en selfsug beklemtoon deurdat die padda taamlik wreed aan sy einde kom.

#### 4.2.2.3. *Die formele aspekte van die teks*

Vyf weergawes van die teks was ter sprake by die koproduksie. Die Suid-Afrikaanse weergawes, in Afrikaans (*Net één slukkie, Padda!*) en in Engels (*Please Frog, just one sip!*), het in sagteband verskyn om die klein mark met 'n laer prys tegemoet te kom. Die Nederlandse weergawe (*Één slokje, Kikker!*) en die Italiaanse (*Solo un' sorso, Ranocchio!*) had 'n hardeband en die Amerikaanse boek (*Hey Frog!*) hardeband en boonop 'n stofomslag. Die sterkte van die verskillende boekbedrywe en die koopkrag van hul markte blyk duidelik hieruit.

Vir al die weergawes het ek handletterwerk gebruik vir die titel op die omslag (figuur 28) en titelblad. Die letterwerk sluit aan by die illustrasies deurdat dit herinner aan dierspootjies, takkies en blare. Soms is daar kolletjies in die rondings van byvoorbeeld 'n *p* of *d* wat herinner aan 'n loerende oog.

Die voorbladillustrasie wys Padda met 'n rietjie in sy bek, loerende na die watervalletjie. Twee skerp tandjies en sluwe ogies verklap dat Padda onderduimserig mag wees<sup>46</sup> en dat die waarskuwing wat in die titel opgesluit is met sy slinksheid gepaard mag gaan. Die drie rooi voëltjies kyk hier kwaai en astringent toe. Dit berei die leser voor vir die funksie wat hulle regdeur die boek sal hê<sup>47</sup>, naamlik om kommentaar te lewer op die gebeure en dit so te versterk en te bevestig. Anders as by *Die spree met foete* (De Vos & Grobler, 2002), word die agterbladillustrasie nie heel laaste gelees nie, maar vorm dit 'n geheel

---

46 Volgens Barthes se simboliese kode kan dié gesigsuitdrukking in prentboekterme as sodanig "gelees" word.

47 'n Mens sou hier kon praat van 'n beskeie voorbeeld van 'n multigelaagde narratief soos Geoff Moss dit beskryf in hoofstuk 2.1.2.



met die voorblad. Omdat hierdie vertelling duidelik op 'n jonger leser gemik is, kan 'n omslag geskep word wat bekyk, omgedraai en weer teruggedraai word soos wat kleuters dikwels doen. Sommige diere op die agterblad kyk ook taamlik skepties na Padda,<sup>48</sup> maar ander gaan lustig voort met hulle watersport. Dit sou die heel laaste prent kon gewees het, waar almal Padda (ná die drama) dophou wanneer hy drink maar dit sou ook na 'n stadium heel vroeg in die verhaal kon verwys het wanneer die diere bekommerd raak oor Padda wat so baie drink. Die verhaal word egter nie deur die omslag weggee nie en dit funksioneer as uitnodiging aan lesers om die res van die vertelling te ondersoek. Die skutblaaie (figuur 29) is hoofsaaklik dekoratief, maar Padda se verskillende aksies dui aan dat een van sy avonture in die boek sal volg.

Die opdragblad bevat inligting wat relevant vir die verstaan van die publikasie mag wees, naamlik dat die boek oorspronklik uitgegee is deur Lemniscaat in Rotterdam. Human & Rousseau het die regte vir die Suid-Afrikaanse publikasie van 'n Suid-Afrikaanse outeur en illustreerder se werk dus van die Nederlandse uitgewery gekoop. Dit gee 'n aanduiding van die stand van prenteboeke in die land – dat dit lonender vir outeurs mag wees om vir 'n buitelandse uitgewer te werk en liever via koproduksie deur die plaaslike uitgewer ook uitgegee te word. Dit spreek vanself dat die Nederlandse uitgewer in die posisie is om voorkeure uit te spreek oor die verhaal en illustrasies en die behoeftes en norme van die Nederlandse prenteboekgemeenskap sal dan in die werk blyk – selfs al is die oorspronklike teks in Afrikaans geskryf. Die geskrewe teks sou dus 'n Suid-Afrikaanse atmosfeer kon hê (byvoorbeeld die woord “bosberaad” vir die dierevergadering), soverre dit klop met die illustrasies wat in die eerste plek in 'n Nederlandse mark moet kan kommunikeer.

Dat met die drie rooi voëltjies rekening gehou sal moet word in die vertelling, blyk uit die feit dat hulle op die titelblad weer prominent gewys word waar hulle die padda teister.

---

48 Volgens die hermeneutiese kode sou die kyker kon vermoed dat hierdie diere se gesigsuitdrukkings hier op een of ander drama of intrige wys wat in die boek hanteer word.



Die boek kommunikeer volgens die kode van prentboeke met 'n sprokieskarakter deurdat daar 'n aanloop is waarin eers die toneel geskets word en daarna die probleem. Dan volg 'n reeks pogings om dit op te los en aan die einde is daar die oplossing of ontknoping.<sup>49</sup> Hierdie sekvens van pogings om die probleem op te los (om Padda se bek oop, en die water uit te kry) skep 'n ritme in die vertelling wat dit, soos verwag sou kon word van boeke veral vir jonger lesers, geskik maak om voorgelees of gedramatiseer te word. Die voorleesmoontlikhede van boeke en herskrywing met die oog op voorlesing word sterk deur Riitta Oittinen beklemtoon.<sup>50</sup> Schwarcz (1982: 77) se opmerking oor sigbare klank sluit hierby aan. Hy meen die intensie is, juis met die oog op dramatiseerbaarheid, dat die visuele konfigurasie in prentboeke weer deur die leser (of voorleser) oorgesit word in akoestiese konfigurasie. 'n Goeie voorbeeld van sulke sigbare klank word gesien in figuur 35 waar die swetsende kraai se vloeke en skimpe voorgestel word deur 'n klomp klein skerp pyltjies wat by sy bek uitskiet. Hiervan kan 'n goeie voorleser 'n goeie lawaai maak.

Om die bloedige hitte van die Afrika-savanna uit te beeld het ek ligte appelkooskleurige etspapier vir die illustrasies gebruik. Wit papier sou 'n veel koeler gevoel geskep het. Die diere word as karikature uitgebeeld wat reeds 'n aanduiding is van die humoristiese aard van die vertelling. Die feit dat die tekeninge met behulp van 'n baie fyn grafiese ontwerp-pen en ink gemaak is en waterverf gebruik is, onderskei dit egter van kommersiële karikatuur. Dat die agtergrond nooit ingekleur word nie, maar hoogstens met fyn inktekeninge gevul word, dra hiertoe by.<sup>51</sup>

---

49 Vergelyk Pulles se verwysing na die verloop van 'n drama as 'n skema wat heelwat ooreenkomste toon met prentboeke (Pulles, 1990: 6).

50 Jim Trelease, volgens Oittinen (2000: 32) dié Amerikaanse lees-kenner, sê in *The New Read-Aloud Handbook* dat luister-begrip (*listening comprehension*) vóór lees-begrip (*reading comprehension*) kom en dat die luister na voorlesings die enigste manier vir 'n ongeletterde kind is om die wêreld van letterkunde binne te gaan.

51 In 4.2.5 van hierdie hoofstuk sal meer gesê word oor die medium en styl wat ek aanvanklik in gedagte gehad het en die verskille wat dit sou meebring.



Die hantering van skaal en perspektief (byvoorbeeld die leeu en doringbome in figuur 31) is dikwels vry en herinner soms aan naïewe uitbeelding. Een van die redes hiervoor is dat die tekeninge direk op die papier gemaak is omdat die uitvee van potlood ondertekeninge die fyn papier sou beskadig en die waterverfeffek kon beïnvloed.

Die tipografie is deurgaans taamlik neutraal en steur in geen opsig nie, maar word ook nie pertinent aangewend om betekenis te kommunikeer nie.

#### 4.2.3 Vir wie is dit herskryf?

Die boek word volgens die Nederlandse uitgewer se bemerking geoormerk vir jong lesers vanaf vier jaar. Klein detail is volop en is volgens my ideaal vir jonger kinders. Veral in 'n voorleessituasie word die subteks wat die illustrasies mag dra dikwels deur die lesers (vir wie voorgelees word) uitgewys en bespreek. Die drie rooi voëltjies is 'n goeie voorbeeld hiervan. Hulle trap, net soos die ander diere, vir Padda uit (figuur 33) en hulle spoel met die watermassa by Padda se bek uit (figuur 37). Liggaamsfunksies, byvoorbeeld die bok wat mis (figuur 34) is ook die soort detail wat aktiwiteit en kommentaar by jonger lesers uitlok. Daar is deurgaans 'n nonchalante verwysing na liggaamlikheid.

Die hele tema van die oorvol buik en vraatsug herinner my aan Bakhtin se beskrywing van karnavalistiese kultuur en die ooreenstemming wat Oittinen en Broms raaksien tussen die karnaval en kinderkultuur. Oittinen (2000: 55) verwys na die rol wat kos en eet speel in kinderliteratuur – dikwels vervul dit selfs 'n magiese en ritualistiese funksie soos in *Alice's adventures in wonderland*. Die betekenis van eet in karnavalistiese kultuur het te doen met die gemeenskaplikheid daarvan – eet is in die populêre fees of karnaval<sup>52</sup> geen private handeling nie. In die Middeleeuse karnaval word hiërargie tydelik

---

52 Sien ook hoofstuk 2.2.4. Oittinen sê (2000: 55): "The belly is also a central figure in carnivalism – and we know how important eating and the names of food are in children's literature. The eating child is an idyllic character and food is magic; it means happiness and safety."



opgehef en deel almal in die oordaad. Dronkenskap was dan selfs vir kerklui nie taboe nie (Bakhtin, 1984: 290). In die vraatsige verorber en opslurp is nogmaals die oorskryding van grense – dié van die liggaam – opgesluit en word die wêreld in 'n sekere sin verower. Padda se selfsugtige opslurp van al die water is ook 'n minagting van die gemeenskaplikheid.

Behalwe die klem op insluk, is daar ook ander speelse en gemaklike verwysings na die liggaamlike wat die karnavalistiese aspek van kinderkultuur uitbeeld. Die hoofkarakter, Padda, se anus word deurgaans as 'n klein maar opsigtelike sterretjie uitgebeeld. So bly die hoofkarakter ten spyte van sy selfsugtige optrede ook tog 'n bietjie weerloos en selfs belaglik en neem die ramp nie, soos in die volksvertelling, werklik kosmiese afmetings aan nie. Padda is geen mitologiese figuur wat versteen hoef te word (deur die godheid, veronderstel ek) om in toom gehou en gestraf te word nie. In hierdie herskrywing van die verhaal, met 'n jong gehoor in gedagte, bly hy eintlik maar 'n koddige paddatjie wat te groot vir sy skoene was.

Tydens die amptelike vergadering van die diere onder die akasiaboom, is die bok besig om te mis bo-op die rug van die olifant op wie hy staan. 'n Ry miertjies is besig om onder die waardige leeu (as dierekoning is hy 'n gesagsfiguur) se stert in te loop terwyl hy die vergadering toespreek. Die ondermynende funksie van groteske gekarikaturiseerde realisme is hier in aksie: die amptelike en gesaghebbende en gewoon dit wat normaalweg in kinderboeke as fatsoenlik beskou word, word uitgedaag en gedegradeer. Soos by karnavalisme, geld gewone etiket in die volwasse sin van die woord nie en kan die herskrywer werklik dialogies met die lesers kommunikeer: "Carnivalistic communication is not authoritarian, but dialogic, where 'you' and 'I' meet (Ottinen, 1995: 6).

In figuur 35 word Padda slapend uitgebeeld. Volgens die teks het hy die kraai se geswets so vervelig gevind dat hy daarvan aan die slaap geraak het. Die uitdrukking op sy gesig mag net sowel van geluksaligheid as verveling spreek. Het hy 'n lekker droom? Het die glimlaggie iets te doen met die klein rooi voëltjie wat aan die pik is op 'n kielierige plekkie gevaarlik na aan sy privaatarea? Mag Padda dalk



die volgende oomblik benoud wakkerskrik as hy dáár raak gepik word? Dit is irrelevant vir die verhaal en word daarom nie eens genoem nie. Dit ondermyn die narratief wel potensieel 'n bietjie omdat dit (soos 'n voetnoot in 'n tesis) die verloop van die narratief vir 'n oomblik tot stilstand dwing. Tydens 'n voorlesing aan jong kinders mag daar byvoorbeeld hier 'n gewys en gegiggel ontstaan. Al die moontlikhede word ooggelaat vir 'n reseptor wat lus is om onderduims, speels of selfs vulgêr te wees om betekenis tot die illustrasie toe te voeg. Onder meer deur sulke kommunikasie word outeur en kinderleser medepligtiges en terselfdertyd gespreksgenote in die dialoog: "This reaching into the carnivalistic world of children, this reaching out to children, without the fear of relinquishing one's own authority, is dialogics" (Oittinen, 2000: 168).

#### **4.2.4 In watter konteks dit herskryf is: waar, waarom en wanneer?**

Die Aborigene-verhaal word herskryf in 2001 en verskyn in 2002. In Suid-Afrika word wel gereeld gepoog om prentebouke met 'n Afrika-tema uit te gee. Hierdie verhaal speel onteenseglik, volgens die plantegroei en diere, in Afrika af. Die Nederlandse uitgewer Lemniscaat was heeltemaal geneë dat daar 'n Afrika-verhaal van die volksvertelling gemaak word. Hulle publiseer meermale prentebouke wat in ander kulture as die Nederlandse afspeel,<sup>53</sup> maar die Nederlandsheid van die teikengehoor was sekerlik nie onderhandelbaar nie. Hy skryf (Boele, 2001b) "... dat kikkers bij ons meer groen zijn dan bruin. Dat is ook een leukere kleur in een prentenboek!" Die beginsel van inburgering is hier ter sprake, waar die herskrywer aanpassings (moes) maak om die inhoud verstaanbaarder of beter kommunikeerbaar te maak in die doelteksomgewing.

Hoewel realisme of naturalisme lank geen vereiste by die maak van prentebouke is nie, (en beslis ook nie binne my visuele idiolek belangrik is nie), was my eerste keuse om Padda bruin te maak soos wat die meeste Afrika-paddas volgens my is (figuur 39). Met 'n bruin padda

---

<sup>53</sup> Byvoorbeeld *Dokter MeDiSyn*, 'n Sjinese verhaal wat ek vir Lemniscaat geïllustreer het (Piumini & Grobler, 2000).



sou ek ook 'n palet gebruik waarin groen nie prominent sou figureer nie – wat volgens my klop met die hitte en stowwerigheid van 'n Afrika-landskap en ook met die verhaal waar die krisis van waternood ter sprake kom.

Die Afrika-padda moes plek maak vir 'n grasgroene, soos hulle lyk volgens die verwagting wat aan 'n Nederlandse (meer toeganklike?) prenteboek oor 'n padda gestel word. Boele skryf ook : “. . . dat het niet te bijzonder moet worden, teveel een boek voor volwassenen”<sup>54</sup> (Boele, 2001a). Die implikasie hiervan is oënskynlik dat die weergawe met die bruin padda moontlik sou lyk asof dit estetiese aspirasies het wat dit minder toeganklik vir 'n breë kindergehoor sal maak en dit sal dan waarskynlik ook kommersieel minder geslaag wees.

'n Verdere voorbeeld van herskrywing volgens die beginsel van inburgering<sup>55</sup> is 'n ander illustrasie uit die vroeër voorlegging met die bruin padda. Die siedende son in figuur 41 (wat die ekwivalente illustrasie is vir dié een in figuur 32) is deur my uitgebeeld as 'n oranje kol met 'n witwarm gloed daar rondom. Ek het dit taamlik spontaan (maar miskien nie nadenkend genoeg nie) gedoen met die Suid-Afrikaanse grap (of *urban legend*?) in gedagte dat 'n mens op 'n helwarm dag in die Karoo of elders in die binneland 'n eier op 'n motor se enjinkap (of op die teerpad) sou kon bak. Dit sou dan as visuele grap of metafoor gedien het en heel waarskynlik deur sommige Suid-Afrikaners in hulle lees (of sin-maak) van die prent as sodanig verstaan gewees het. Die uitgewer het dit inderdaad as 'n gebakte eier (spiegelei) geïnterpreteer en 'n ander son gevra (Boele, 2001a). Ek het besef dat die metafoor nie oordraagbaar is in 'n herskrywing nie en dat te veel verduideliking nodig sou wees om dit enigsins sinvol te laat funksioneer in Nederlands. Hieruit blyk duidelik dat 'n teks wat in meer kulture moet funksioneer, soms tot 'n mate van kultuurspesifieke metafore gestroop moet word.

---

54 Die opmerking hou vermoedelik verband met twee resensies wat oor *Karnaval van die diere* in Nederland verskyn het (Bilsen, 2000: 21) en (Roep, 2000) waarvolgens die boek eerder vir volwassenes is en nie ideaal vir kinders is nie.

55 Sien hoofstuk 3.2.3.3 vir Venuti se omskrywing van inburgering versus vervreemding.



*Net één slukkie, Padda!* beklee 'n belangrike plek onder my prenteboeke. Buiten twee boekies wat ek agt jaar tevore as deel van 'n opvoedkundige reeks geskryf het, is hierdie die eerste boek waarvan ek teks sowel as illustrasies behartig het. Na aanleiding van die aard van ander boeke wat ek geïllustreer het wat prominensie geniet het – byvoorbeeld *Hier is ek* (Walton, 1996), *Die spreek met foete* (Schmidt, 2002), *Die karnaval van die diere* (De Vos, 1998) en *Dokter MeDiSyn en die keiser se seun* (Piumini, 2001) – sou lesers moontlik verwag dat humor en/of gedetailleerde prente kenmerkend van die boek sou wees. Laasgenoemde twee boeke is ook in Nederland uitgegee en die medium was ets met waterverf en waterverf-en-ink onderskeidelik. Die uitgewer het verkies dat ek waterverf-en-ink as medium kies om 'n bestaande voorkoms van my werk verder te vestig binne die (vir my) relatief nuwe Nederlandse mark. Binne die Suid-Afrikaanse sowel as Nederlandse konteks van my werk is die boek na vorm en inhoud in lyn met my vorige werk.

#### 4.2.5 Met watter effek is dit herskryf?

Soos met *Karnaval van die diere*, is die karakters in *Net één slukkie, Padda!* diere wat in 'n humoristiese konteks optree – binne die karakter van hulle spesie. Dis egter die menslikheid van die karaktertrekke wat dit bruikbare en kommunikeerbare materiaal vir 'n vertelling vir kinders maak. Figuur 38 toon my keuse van collage van oliepastel tekeninge op papier. Die swart oliepastel met die *gouache-resist* voorkoms sou volgens my aan batik herinner ('n medium wat geen Afrika-oorsprong het nie, maar by my konnotasies van Afrika-curio's in die sewentigerjare oproep). Die collage-tegniek en die sterk en robuuste lynwerk en kleurgebruik het 'n sterk en ekspressiewe gevoel, volgens my gepas vir uitbeelding van 'n narratiewe wat ooglopend in Afrika afspeel. Hoewel die diere-karakters hoofsaaklik humoristies uitgebeeld is, sou ek hulle as taamlik realisties en nie as totaal karikatuuragtig beskryf nie. Hierdie benadering is duidelik deur die uitgewer afgekeur, waarskynlik omdat die illustrasies taamlik afwyk van die algemene atmosfeer of karakter van die spesifieke uitgewer se aanbod prenteboeke. In 'n Europese konteks (in Nederland en België



alleen is daar sewentien uitgewers wat uitsluitlik of ten minste hoofsaaklik kinderboeke uitgee) kan gespesialiseer word in voorkomste en smake en kan nismarkte binne die prenteboekbedryf geïdentifiseer word.

In retrospek was dit ten goede dat die uitgewer hierdie eerste voorlegging afgekeur het. 'n Meer realistiese, minder humoristiese aanslag soos hierdie, met 'n "etniese" (in populêre terme) atmosfeer sou meer gepas gewees het indien die vertelling nader aan die oorspronklike volksverhaal gelê het. Soos reeds gesê is in 4.2.2.3 funksioneer die verhaal in *Net één slukkie, Padda!* nie soos die oorspronklike as 'n omskrywing van etiese norme of kodifisering van gedrag binne 'n gemeenskap nie, maar as 'n vermaaklike verhaal vir kinders (wat wel 'n les inhou, sou die leser dit raaklees). In dié lig, is 'n ligter humoristiese aanslag in waterverf-en-ink sekerlik meer geskik. 'n Tweede voorlegging het ook 'n sogenaamde etniese gevoel gehad, maar eerder met 'n naïewe as kommersiële of curio-aanslag (figuur 40). Die derde voorlegging vir die boek se illustrasies sluit figuur 39 en ook figuur 41 in waarna reeds verwys is. Die uitgewer skryf (Boele: 2001a) dat die diere, veral olifant en leeu té karikatuuragtig is en nie meer iets leeuagtigs of olifantagtigs aan hulle het nie. Die boek soos dit nou daar uitsien, het as die vierde voorlegging gevolg.

Die kwessie openbaar waarskynlik klein aspekte van die betrokke partye se persepsies van Afrika en in 'n metaforiese sin is sowel die uitgewer as eksself koloniseerders. Tejaswini Niranjana (Munday, 2000: 134) verwys na die wyse waarop die Westerse beskawing beelde van die kolonies skep wat kort voor lank as die ware beeld van die betrokke kulture begin funksioneer. Veral Britse herskrywings van die Verre-Ooste en Indië dien as voorbeelde hiervan. Ek het 'n Aborigene-verhaal ver-Afrikaniseer (en dus volgens die beginsel van inburgering herskryf), maar dan in die Westerse sin van die woord deurdat die persepsie wat 'n wit toeris van Afrika het, die eerste keuse vir my illustrasietegniek bepaal het. Die uitgewer (van Nederland, wat in sommige opsigte 'n soort moederland vir Afrikaanssprekendes is) oefen dan verder in werklikheid die gesag uit wat uitgewers as meerdere (en moeder) in hierdie situasie het, deur te verlang dat die herskrywing nogmaals



verder inburger word – om te funksioneer volgens Nederlandse persepsies van hoe Afrika-diere in prenteboeke daar uitsien. Benewens die geval van groen versus bruin paddas, is daar die feit dat sekere karakters te karikatuuragtig voorkom. Dat die diere kan praat en as sodanig reeds antropomorfe karikature is, behoort na my mening die moontlikheid oop te laat om hulle karikatuuragtig uit te beeld. Kan dit wees dat Europese persepsies van Afrika steeds die ongetemde oerwoud visualiseer waarin realisme tuiser is as karikatuur? Sou die beswaar ook gemaak gewees het indien ek die verhaal in Europa laat afspeel het en 'n beer en 'n hert karikatuuragtig uitgebeeld het?

Uit die oogpunt van 'n les of moraal in 'n prenteboek is dit duidelik dat lesers verskillende verwagtings het van 'n teks en verskillende fokuspunkte wanneer hulle betekenis naspeur (of net gewoon lees). In *Reformatoors Dagblad* skryf Marianne Witvliet oor 'n onderhoud met my, getiteld “Speelse sprokies met moraal”: “Natuurlik ontkomt hij als teoloog niet aan de vraag of het kinderboek vergezeld moet gaan van een boodschap” (Witvliet, 2002). Sy verwys na die feit dat ek teologie studeer het en vir vyf jaar 'n predikant was. Hierdie inligting is deur die uitgewer gebruik in die promosieverslag wat aan Nederlandse koerante gestuur is. My antwoord aan haar is dat ek op 'n speelse en ligvoetige verhaal besluit het, waarin die les subtiel ter sprake kom. Ek het my opinie probeer uitdruk dat vermaak eerder die uitgangspunt of oogmerk moet wees met prenteboeke en nie moraliteit of die didaktiese nie. Indien dit wel voorkom, mag dit 'n bonus wees, maar dit bly steeds sekondêr.

Oor dieselfde onderwerp skryf Rien van den Berg, 'n joernalis van *Nederlands Dagblad*, 'n ander Nederlandse koerant met 'n Christelike vertrekpunt, soos volg oor dieselfde saak (Van den Berg, 2002: 5): “Eerst verdedigt Grobler zich tegen de gedachte dat hij in zijn boeken een halve dominee zou moeten zijn. ‘Een kinderboek is niet goed als het nadrukkelijk moraliserend is . . . om geleerd te worden, ga je naar school. Om vermaand te worden, ga je naar de kerk. Om vermaakt te worden, lees je een boek.’”

Die hele kwessie van veelvuldige modelle van verstaan en die rol van



die reseptor as betekenisgewer kom in hierdie berigte ter sprake. Dat die outeur (of herskrywer) geen monopolie het op die betekenis wat sy teks mag dra nie (Degenaar, 1987: 99), is duidelik. Van den Berg gee byvoorbeeld self ook 'n uitleg van moraliteit in *Één slokje, Kikker!* deur te sê: “Je kunt eenvoudig enkele van de Tien Geboden langs de reacties van de dieren leggen. Kikker is een egoïst . . . Kameleon speelt in op Kikkers begeerte . . . De moraal van dit verhaal: egoïsme met egoïsme te beantwoorden, is wel de domste wat je kunt doen.” 'n Hele nuwe kode van lees of betekenisgewing is met hierdie kwessie oor die moraal en die teologiese agtergrond van die outeur-illustreerder in die prentjie gebring en mag 'n invloed hê op die manier waarop sommige Nederlandse lesers hierdie en ander werk van my in die toekoms sal lees of benader. Die Tien Gebooie het egter vir geen oomblik naastenby by my opgekom terwyl die narratief geskep is nie.

In geeneen van die twee Suid-Afrikaanse onderhoude met my oor hierdie boek het morele lesse ter sprake gekom nie, en wel ook nie tydens die onderhoude met gewone sekulêre Nederlandse dagblaaië nie.

Uit verslae wat deel uitmaak van 'n ondersoek na prenteboeke deur die Universiteit van Alaska se Northern Latitudes Literacy Network blyk wel dat 'n didaktiese uitgangspunt baie belangrik was vir die nasieners. 'n Nasiener van die biblioteek-keurkomitee van Omaha Public Schools skryf (Parker-Webster, 2003): “I did not like the sentence ‘Crow shouted and cursed’” en die samevattende verslag (Parker-Webster: 2003) oor die Amerikaanse weergawe *Hey Frog!* sluit die opmerking in dat “. . . this cute book could be used to discuss sharing and using kindness to convince others to share”. Die agt nasieners het deur die bank die konsep beskryf as “sharing”. Ek het reeds daarna verwys dat ek probleemoplossing as die sentrale tema beskou. 'n Oproep tot mededeelsaamheid het natuurlik 'n veel didaktieser toon en maak 'n dringender aanspraak op die goeie sedes as wat die geval is met humor wat voorgestel word as 'n goeie manier om geskille uit te stryk.

Didaktiese verwagtings van kinderliteratuur kom kennelik steeds voor by alle rolspelers in die bedryf. Dit sal waarskynlik altyd daar wees omdat dit saamhang met volwassenheid en kindsheid wat as opposisies



gehandhaaf word met die kind natuurlik in die ondergeskikte posisie as 'n ongevormde mens. Ten opsigte van kinderliteratuur hoor 'n mens dus altyddeur, aldus Oittinen (2000: 167) die vraag: "What will the child learn from the text? (adult view) instead of questions like What does the child enjoy? (child's view)."

#### 4.3 "ONPUBLISEERBARE" NARRATIEWE: 'N ANNIE M.G. SCHMIDT-ABC

Met hierdie ondersoek na betekenis in sogenaamde onpubliseerbare narratiewe probeer ek vasstel of 'n vertaalteoretiese benadering ook toepaslik is op illustrasies wat nie noodwendig in boeke tereg gaan of kan kom nie. Illustrasies is volgens konvensie op publikasie afgestem, maar kan sekerlik ook in ander hoedanighede bestaan. 'n Voorbeeld sou wees waar 'n skriftelike teks en visuele beelde wat daarmee saam geskep is tot 'n eenmalige boek aanleiding gee soos 'n *Annie M.G. Schmidt-ABC*, 'n versameling geïllustreerde verse wat een van my praktiese projekte uitmaak en wat hier ondersoek sal word. 'n Ander een van my praktiese projekte, *Isabella Caramella – 'n interaktiewe illustrasie*, verloor ook sekerlik nie sy eienskappe as illustrasie omdat dit haas nie publiseerbaar is nie. Die gedig wat hier uitgebeeld word, is talle male herskryf as 'n illustrasie en is reeds taamlik uitvoerig in hierdie tesis bespreek.<sup>56</sup> Of hulle steeds illustrasies kan wees of liever inter-semiotiese skilderye en beeldhouwerke genoem behoort te word, is miskien minder belangrik as die feit dat hulle steeds interessante insigte kan bydra tot 'n ondersoek na betekenis.

Die onpubliseerbaarheid daarvan bring mee dat heelparty van die beperkings wat vir ander illustrasies geld, nie relevant is nie. Dié vryheid tot eksperimentering met die illustrasies is in werklikheid 'n vrypas tot verdraaiing en manipulasie. Volgens Lefevere se opvatting van vertaling (en ander herskrywings) is manipulasie en verdraaiing, solank dit die voortbestaan van die bronteks bevestig en bevorder, lank nie onaanvaarbaar nie en uiteraard onafwendbaar tydens herskrywing.

---

<sup>56</sup> Byvoorbeeld in hoofstuk 2.2.4 en 4.1.1



Lefevere beskryf herskrwyng en die manipulasie wat daarmee saamgaan in 'n positiewe sowel as in 'n negatiewe lig (1992: vii):

Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulation process of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live.

Manipulasie in die negatiewe sin, soos hy dit hier beskryf, is juis 'n resultaat van die magsverhoudings en ideologie wat in die uitgewersbedryf en die literêre omgewing voorkom. Manipulasie in die kreatiewe sin van die woord weer, kan miskien die beste waargeneem word in 'n situasie waar genoemde beperkings nie geld nie – soos in illustrasies wat nie geskep is met die oog op publikasie nie.

In hoofstuk 1 is daarop gewys dat illustrasies heelparty funksies kan vervul; hulle kan die narratief ondersteun en dit verduidelik, maar dit ook ondermyn of bevraagteken en ook uitdrukking wees van die illustreerder se persoonlike agenda. Hierdie ondersoek sal veral op die laasgenoemde twee funksies van illustrasies van tekste vir kinders fokus. Ek probeer nie te kenne gee dat slegs ongepubliseerde of onpubliseerbare illustrasies op 'n opwindende manier buite konvensies om kan kommunikeer nie. Ook gepubliseerde prentboeke bied soms die waardevolle geleentheid vir lesers om met onkonvensionele verteltegnieke kennis te maak. “When we read a picture book that compels us to break through the complacency of patterned responses, we are provided an opportunity to develop a more intimate awareness of our own expectations” (Whalen-Levitt soos aangehaal in Moss, 1992: 53). 'n Ondersoek na hierdie pogings om uit beperkings te breek, kan dikwels vrugbaar gedoen word deur die materiaal te hanteer volgens die kritiese teorie wat met sogenaamde postmodernistiese kinderliteratuur geassosieer word.

#### **4.3.1 Wie herskryf?**

Die ABC-boek is saamgestel uit visuele herskrywings van Annie M.G.

Schmidt-verse deur myself. Na Annie M.G. Schmidt se emansiperende rol in Nederlandse kinderliteratuur is reeds telkens verwys. Ek herskryf dit in my hoedanigheid as Suid-Afrikaanse illustreerder in 'n nagraadse studiekonteks. In dié hoedanigheid is die realiteit en praktyk van boekmaak en die inhibisies wat 'n outeur, uitgewer en mark normaalweg op 'n illustreerder plaas, nie ter sprake nie. Dis egter nie asof daar geen verwagting aan die herskrywer gestel word nie. Aangesien dit 'n akademiese situasie is, is die veronderstelling dat ek kreatief en vernuwend sal dink en werk met die teks.

### 4.3.2 Wat word herskryf?

#### 4.3.2.1 Aard van die teks

Humoristiese en aweregse kinderverse as 'n kode van uitdrukking ontmoet 'n ander kode van uitdrukking, naamlik die genre alfabetboek wat visueel gestalte kry in 'n derde kode, naamlik dié van 'n versameling elektronies gedrukte illustrasies – in sekere opsigte soos 'n kunstenaarsboek.

Ek het 26 verse van Schmidt vir 'n alfabetboek gekies.<sup>57</sup> Die seleksie is arbitrêr gemaak en nie tematies, kronologies of ooreenkomstig hulle belangrikheid in haar oeuvre nie. Die enigste kriterium wat gegeld het, was dat die inhoud my geïnteresseer het en dat elke vers 'n ander letter van die ABC sou verteenwoordig. R word byvoorbeeld verteenwoordig deur die vers *De regenworm en zijn moeder* (figuur 54) en P deur *Dit is de pater Zwierelier* (figuur 55). Selfs hierdie verteenwoordiging is dikwels taamlik arbitrêr deurdat die oënskynlik belangrikste woord in die titel (byvoorbeeld Zwierelier) nie noodwendig die tersaaklike alfabetletter verteenwoordig nie. Die titel verskyn trouens nêrens op die blad nie en is, asof oorbodig, weggelaat. Die geskrewe vers is meestal in potlood of swart ink geskryf en word hoofsaaklik as visuele element gebruik.

Alfabetboeke het in die eerste plek 'n didaktiese funksie: hulle maak

---

<sup>57</sup> Sien Bylae D vir die teks van *De regenworm en zijn moeder* en *Dit is de pater Zwierelier*.



kinders vertrouwd met skryftekens as simbole vir konkrete dinge.  
Katrien Vloeberghs skryf (2000: 13):

De intrede in de symbolische orde van het schrift is voor de ontwikkeling van het kind noodzakelijk. Als een van de eerste vormen van kinderliteratuur ontwikkelde zich een specifiek genre waar woord en beeld in zuivere en elementaire vorm naast elkaar verschijnen. Het beproefde maar nog steeds onovertroffen recept van het ABC-boek, dat bestaat uit de verbinding van een abstract schriftteken met een concrete realiteit, leidt het kind van de imaginaire naar de symbolische orde, hier de orde van het schrift.

#### *4.3.2.2 Die funksie van die narratief in die kulturele omgewing*

Die funksie wat die verse in die brontekskultuur en literêre omgewing het, is radikaal verskillend van dié in die doeltekskultuur. Schmidt se verse het vanweë hulle onkonvensionele struktuur (sien Bylae C oor haar werk) en 'n vars en oneerbiedige hantering van gesag en norme 'n bevrydende rol gespeel in Nederlandse kinderliteratuur. Die doelteksomgewing van hierdie herskrywing is kunsmatig in die sin dat dit nie op publikasie afgestem is nie.

My hantering van die oorspronklike teks is daarop gemik om selfs nog oneerbiediger te wees teenoor die status quo as wat Schmidt was, omdat dit nie eens die situasie van 'n gepubliseerde en bemerkbare boek in ag hoef te neem nie. Hierdie ABC-boek sou onpubliseerbaar wees omdat dit nie die kode waarvolgens ABC-boeke funksioneer, respekteer nie. Meer sal hieroor gesê word wanneer die effek van die herskrywing later in hierdie hoofstuk ter sprake is. Dit is ook onpubliseerbaar omdat dit, na die opinie van die uitgewers van Annie M.G Schmidt, sekerlik kwalik as lojaal aan die oorspronklike teks beskou sal word. Die inhoud van die geskrewe vers is alleen die vertrekpunt vir die illustrasie en word dan in die illustrasie self gereduseer tot letters en woorde en 'n posisie waar dit grootliks dekoratiewe waarde het. Op 'n ironiese manier word die arbitrêre betekenis wat skryftekens het, ten toon gestel – soos ABC-boeke inderdaad vir die leser uitwys.

Die illustrasies verontagsaam die gangbare norm, naamlik dat die



geskrewe teks geredelik sal kan kommunikeer, want die woorde begin op onlogiese plekke en hervat waar hulle visueel gesproke benodig word. Die leesvolgorde is dikwels obskuur. In *Dit is die heks van Sierkon-fleks* (figuur 56) begin die teks byvoorbeeld op haar rok en maak dan verder haar hare uit. Wanneer 'n haarlok lank genoeg is, eindig die versreël abrupt en hervat elders waar die volgende lok benodig word. Dit herinner aan Geoff Moss se verwysing na narratiewe diskontinuiteit soos dit in hoofstuk 2.1.2 bespreek word. Die geskrewe teks handhaaf nie regdeur sy voorrangposisie bo die visuele beeld nie. Die *code changing* vind hier dus baie letterlik plaas en die sigbare woorde funksioneer nou, asof dit deel van die visuele kode is, as 'n deel van die illustrasie.

Die boek is verder onpubliseerbaar omdat die (vermoedelike) intensie van die verse tot 'n groot mate deur die illustrasies gemanipuleer word sodat dit nie streng gesproke meer 'n prenteboek (hoofsaaklik vir kinders) is nie. Met die illustrasies probeer ek doelbewus om die interpretasie van die vers tot die onverwagte te voer en moedswillig die grense troef van wat die verse moontlik sou kon beteken.<sup>58</sup> Die illustrasie van *Dit is de pater Zwierelier* (figuur 55) wys die pater wat besig is om 'n Bybel stukkend te skeur en in 'n kookpot te gooi. Die vers vertel van 'n pater wat van bordpapier (karton) sop kook, dit vir mense aanbied en sê dat dit lekker is en met liefde voorberei is. Schmidt het baie waarskynlik tydens die skryf van die vers krities gedink oor die kerk wat liefde predik, maar dat dit dikwels by leë woorde bly. Haar persoonlike ervaring van die kerk was negatief. Die illustrasie is 'n letterlike interpretasie van haar beeldspraak van die smaaklose karton waarmee die sop gekook word. Die Bybel se omslag is volgens die illustrasie die karton waarna verwys word. Schmidt se kommentaar, meen ek, was op institusionele godsdiensbeoefening gerig terwyl die illustrasie die Bybel self as heilige boek ook aanvat. Volgens die *semic code* soos Barthes dit beskryf<sup>59</sup>, kan aangeneem word

---

58 Johan Degenaar (1987: 105) verwys na die beperkings op moontlike betekenis: "The indeterminacy of meaning does not entail that anything goes with regards to the text as a galaxy of signifiers. It does not mean that signifiers are autonomous but only that signifieds fail to produce closure."



dat 'n dik swart boek in die hande van 'n man met die mondering van 'n geestelike (en wat volgens die teks pater genoem word) die Bybel is.

Die vers sê verder dat niemand lus is vir die kartonsop nie en die illustrasie wys aan die onderkant 'n klompie silhoeët-profiele van karakters wat almal, asof in 'n onderhoudsituasie, “Nee dankie” sê. Die karakters is in 'n strippie geverf en herinner 'n bietjie aan 'n filmstrook van karakters in 'n onderhoudsituasie. Daar is die profiele van onder andere 'n Moslem (met 'n fes op sy kop) en 'n swart man (volgens sy hare en gestereotipeerde gelaatstrekke) wat die objekte van Christelike sending verteenwoordig. Die herkenbaarheid van al hierdie karakters veronderstel 'n sekere kennis van kulturele stereotipes by die leser. Volgens die *semic code* bring die leser hierdie kennis na die teks tydens die leesproses. Verder is daar ook 'n hoenderhaan en iemand wat aan 'n Kinderbybelweergawe van Jesus herinner. Die *referential code* stel die leser in staat om hierdie karakter as Jesus te identifiseer. Die implikasie is dat Jesus (soos met die skrifgeleerdes en Fariseërs) dít wat die kerk voorsit, van die hand wys of krities beoordeel. Die haan herinner aan verraad, soos dié van Petrus kort voor die kruisiging, maar sy “Nee dankie!” kan (as 'n komiese bygedagte) moontlik ook dui dat hy 'n kans om in die sop te beland, van die hand wys. Dat hierdie kodes van Barthes ook maar hulle beperkings het, word duidelik wanneer 'n mens in ag neem dat alle lesers verskillende verwysingsraamwerke het. Iemand wat nie weet dat Moslems fesse dra nie of nog nooit 'n Kinderbybel-Jesus gesien het nie – dalk hoegenaamd nooit van Jesus en die hoenderhaan in één of enige konteks gehoor het nie – gaan 'n ander betekenis aan die narratief heg. Dieselfde leser mag onbewus wees van die Bybel as 'n dik swart boek. So 'n leser sou 'n heelwat “sagter” interpretasie van die teks maak as die een wat ek van my superadressaat antisipeer.

Die pater se kop word uitgebeeld deur 'n tydskriffoto van 'n gestopte en gebakte hoender. Gelees deur die *symbolic code* is dit metafories van die oorversadiging en gulsigheid van die kerk in kontras met smaaklose sop wat vir die mense voorgesit word. Buite die konteks



van die interieurtydskrif waaruit die gaar hoender kom, lyk die hoender wat diens doen as die kop van 'n insekagtige man, geskep deur eenvoudige lyntekening en skilderwerk in swart en grys, nie meer lekker nie. Dit lyk selfs asof dit besig is om te ontbind.

Annie M.G. Schmidt se kommentaar was, volgens Joke Linders, tog altyd met deernis omdat dit lig en speels is. Die “opstand” het volgens haar altyd binne die aanvaarbare kader van die fantasie beweeg (2000: 117) en daar was selde iets aggressiefs in opgesluit, eerder die gerusstellende gedagte dat ontsnapping moontlik is (Linders, 2000: 180). Die ABC-boek moet kennelik in 'n ander omgewing funksioneer as die oorspronklike weergawes van die verse óf later herskrywings wat met die oog op publikasie vir kinders gemaak is. Dit gaan hier miskien eerder om 'n herskrywing na 'n ander intellektuele omgewing as 'n herskrywing vir 'n ander kulturele omgewing. Hierdie herskrywing het die narratiewe doelbewus gedryf tot 'n punt waar kritiek wrang en bytend is – waar dit met 'n byl kap en nie meer met 'n naald steek nie – en dit toets só die grense van moontlike interpretasies waartoe die teks homself leen en ondersoek die magtige invloed wat moontlik in die geïllustreerde herskrywing van 'n narratiewe opgesluit kan wees.

#### *4.3.2.3 Die formele aspekte van die teks*

Hoewel die inhoud van die vers tot die herskrywing aanleiding gee, verloor die oorspronklike vorm daarvan alle belangrikheid deurdat die versstruktuur en woordvolgorde geïgnoreer word. Dit begin nie op die konvensionele plek op die bladsy nie en word onderbreek en hervat soos wat die visuele uitbeelding dit dikteer. Dit kan vergelyk word met narratiewe diskontinuiteit, volgens Geoff Moss (1992: 55-56) een van die kenmerke van sogenaamde postmodernistiese prentboeke. Dit verwys na die feit dat die voorrangposisie wat geskrewe woorde bo visuele beelde het, soms opgehef word. Gedagtig aan Umberto Eco se kodeverandering wat in hoofstuk 1.1.2 bespreek word, kan 'n mens sê die kode van die visuele (die illustrasie) dring die kode van die geskrewe woord in die agtergrond – of anders gestel, is die konvensionele narratiewe hiërargie hier baie bewustelik omgekeer.



Dit herinner aan Jens Thiele (1997: 16-17) se verwysing na eksperimentele prentboeke waarin 'n lineêre narratiewe lyn nie belangrik is nie. Só kan tot interessante interpretasie gekom word wat tegelyk ook die grense tussen vrye en toegepaste kuns laat vervaag. Die woorde: “. . . hij sloeg . . .” is byvoorbeeld presies geplaas op die hand van die wrede oupa (figuur 57) en “. . . hij sloeg haar met een eindje tou . . .” is weer op sy broek geskryf, reg onder die gordellyn. Dit kan verwys na die manier waarop hy sy vrou (naak en weerloos weergegee) mishandel het. Die geskrewe teks kan dus só met sowel sy inhoudelike as formele kwaliteite spreek en interpretasie aanmoedig wat die narratief (wat uitgesproke krities is oor die wrede en chauvinistiese paternalisme teen die negentien-honderds) optimaal ondersteun.

Die geskrewe teks word implisiet gebruik om die inhoud van die kunswerk te bepaal en dan eksplisiet om vorm te gee aan karakters, byvoorbeeld die bese oupa (figuur 57) of objekte, byvoorbeeld die pad (figuur 58). Die funksies van vorm, inhoud en konteks van die illustrasie word ondermyn en verwissel in illustrasies wat doelbewus die konvensies beproef.

Die illustrasies is op wit papier van A3-grootte gedoen in gemengde media: potlood, ink, gouache, akrielverf, houtskool, pastel, oliepastel en foto-collage. Hulle is nie buitengewoon kleurvol nie en hoofsaaklik swart, grys, rooi en skakerings van bruin en oranje is gebruik. Die beperkte kleur en ruim gebruik van swart ink of houtskool verleen daaraan 'n effe meer gesofistikeerde maar ook onvriendeliker en aggressiewer voorkoms as wat moontlik van 'n kinderprentboek verwag sou word.

Die illustrasies is elektronies gedruk en in 'n eenmalige ABC-boek met harde omslag gebind. Die formaat van die oorspronklike illustrasies én die boek is (hoewel uitermate groot prentboeke wel voorkom) ook ongewoon vir 'n prentboek. Vir biblioteke, winkelrakke en kinderkamers is dit te groot en onhandig. Die gerief en smaak van die illustreerder het egter die formaat bepaal en nie publikasievoorskrifte nie. Dit is nie baie gebruikersvriendelik nie en wil wel in gesprek tree

met die leser, maar dan 'n gesprek wat die leser ongemaklik sal laat. Die ruim papier onderskryf die vryheid wat ek as illustreerder vir myself in interpretasie en uitbeelding toe-eien.

#### **4.3.3 Vir wie is dit herskryf?**

As gevolg van die kunsmatigheid van hierdie herskrywingsituasie is dit moeilik om 'n adressaat te bepaal. 'n Geïdealiseerde leser of superadressaat, om Riitta Oittinen se term te gebruik, sou iemand wees (die ouderdom is nie relevant nie) wat die verse van Annie Schmidt goed ken en geïnteresseerd sou wees om die kodeverandering na te speur en betekenis te lees in 'n bekende teks wat, as gevolg van die aanwesigheid van 'n hele aantal ander tekste, 'n dubbelsinnige nuwe gedaante aangeneem het.

Indien dit 'n kind sou wees, sou dit iemand wees soos die dapper leser van sogenaamde postmodernistiese kinderliteratuur: Die teks vereis aktiewe deelname van die kind en die bereidheid om, soos Moss skryf, eienaardigheid nonchalant te aanvaar, konvensies te bevraagteken en speels die volwasse konsepsie van letterkunde – bladsye van standaardtipografie – deur eksperimentele spel te ondermyn (Moss, 1992: 59).

Hoewel die narratief vervreemdend is, is die vertelling na my mening wel dialogies. Ten spyte van die ongemak wat die lees mag veroorsaak (byvoorbeeld vir sommige kinders of ook volwasse lesers wat meen dat daar ikonoklasties omgegaan is met die Annie Schmidt-verse) word die leser genooi om die teks bewustelik en skeppend self te interpreteer. Die versreëls wat abrupt gebreek en hervat word en die collage-kwaliteit van die illustrasies gee te kenne dat daar uit verskeie oorde betekenis na die teks gebring is of kan word en dat die dubbelsinnigheid die *writerly*<sup>60</sup> aard daarvan beklemtoon.

#### **4.3.4 Met watter effek is dit herskryf?**

Die funksie van 'n ABC-boek is, soos gesê is, om kinders in te lei in die simboliese orde van skrif. Volgens Vloeberghs (2000: 13) hou die



konsep van die ABC-boek 'n paradoks in: dit maak die gewenste didaktiese effek tegelyk moontlik én ondermyn dit. Deur die kombinasie van 'n geskrewe letter met 'n konkrete beeld word verduidelik dat die strepies en puntjies op 'n wit bladsy op een of ander manier verwys na, of selfs ooreenkomste toon met, die waarneembare werklikheid. Aan die ander kant egter, toon ABC-boeke so duidelik dat dit alles willekeurig is, skryf Vloeberghs (2000: 13):

Waarom is een bont en betekenisvol allegaartjie van pijp, paddestoel, poedel, pater en paard een hulpmiddel bij het herkennen en schrijven van het zestiende letter van de alfabet? De voorwerpen zijn willekeurig gekozen, want waarom niet pony en pastoor, pauw en peddel getekend? En waarom zou de paddestoel niet ook een zwam kunnen zijn, de pater en broeder, de poedel een hond?

Ten spyte van die toevalligheid, willekeurigheid en betekenisloosheid van geskrewe woorde, hou ABC-boeke die belofte in dat hulle kinders aan die orde van taal blootstel omdat dit die eerste treetjies help gee na 'n sisteem van kodes wat gedrag en kommunikasie sal bepaal. 'n *Annie M.G. Schmidt-ABC* gee dus ook voor om didakties te wees. Die groot formaat en sprokiesagtige karakters (hekse, koninginne en pratende diere) wek die indruk dat dit met kinders wil kommunikeer. Les bes, is daar op elke blad 'n sin of sinsnede uit die andersins swart of grys teks wat in rooi geskryf is om die aandag te trek en dit as belangrik voor te hou byvoorbeeld “. . . de vreugd is maar van korte duur” (figuur 56). Die inhoud daarvan word taamlik pedanties as 'n motto, wyse spreuk of waarskuwing aangebied, maar is dikwels niksseggend en soms allesbehalwe tot stigting en lering.

De regenworm (figuur 54) se spreuk: “. . . doe nooit wat je moeder zegt . . . dan komt het allemaal terecht” is op sigself inhoudelik ondermynend en is 'n goeie verteenwoordiging van die motiewe van hierdie ABC-boek. Dit skep spanning en dubbelsinnigheid in die verstaansproses, want die boek doen nie wat dit moet nie. Daar is nie noodwendig 'n logiese ooreenkoms tussen die tersaaklike letter en die illustrasie (en die inhoud daarvan) nie. In die geval van *De regenworm*



*en zijn moeder* waar die letter R vir regenworm staan, is die antagonis, die lewerik, veel prominenter uitgebeeld. Die geskrewe vers word na willekeur ingespan om die boom waarop die voël sit, uit te beeld en van lees (laat staan nog léér lees) is daar nie regtig sprake nie. Aan die moederbors, in die kinderkamer, rondom die ABC-boek word die grootste verraad gepleeg en die ergste ondermyning waargeneem: moederlike gesag word bevraagteken en uitgedaag.

'n Verdere ondermyning van die kode van 'n ABC-boek is die visuele dubbelsinnigheid. 'n Mens sou aanneem dat die uitbeeldings in 'n ABC-boek die werklikheid herkenbaar sal weergee sodat die korrekte afleidings oor die naam van 'n objek en die simbool wat dit verteenwoordig, gemaak kan word. Die gebruik van foto-collage ondermyn egter hierdie beginsel want die foto's (wat darem veronderstel is om 'n generasie nader aan die werklikheid te wees as 'n tekening) verwring die werklikheid en verwar die leser. 'n Gaar hoender vorm die priester se kop (figuur 55), twee vingers met lang geverfde naels vorm die lewerik se bek (figuur 54), twee pizza-snyers doen diens as die sindelike koningin se hande (figuur 58) en sowel dié koningin as die heks van Sier-kon-fleks (figuur 56) se gesigte is gekonstrueer deur liggaamsdele, soms onderstebo gebruik, komende van verskillende foto's. Die gebruik van fotografie maak sowel aanspraak daarop dat dit die realiteit verteenwoordig én dit verwring die werklikheid. Die medium vestig aandag op die skepper van die kunswerk en sy skeppingsproses: hierdie is duidelik iemand se fantasie wat uit fragmente gefabriseer is en geen direkte weergawe van die werklikheid nie. Só bring die illustrasies 'n menigte verwysings en konnotasies met hulle saam wat die betekenis tegelyk kompliseer én verryk.

Die toeganklikheid en gebruikersvriendelikheid van 'n ABC-boek word ook ondermyn deurdat daar slegs een uitgawe is wat in elk geval in 'n galery-situasie en weens die lompheid daarvan nie kleutervriendelik is nie. Dit sal in Suid-Afrika ten toon gestel word waar klein kinders die reeds moeilik leesbare teks nóg moeiliker sal verstaan omdat dit in Nederlands is. Na aanleiding van Eco se siening dat 'n "estetiese" teks geskep word wanneer die kodeverandering dubbelsinnigheid meebring, meen ek dat hierdie struikelblokke en teenstrydighede eerder kreatiewe



“lees” sal bevorder as teenwerk. Dit sal veral geld in die geval van ouer kinders wat reeds genoeg kan lees om sommige Nederlandse woorde te herken. Die herkenbaarheid van woorde, maar die verwarrende konteks en die feit dat die geskrewe teks nie noodwendig sintagmaties “klop” nie (en dus tegelyk herkenbaar én onverstaanbaar is), kan aanleiding gee tot verrassende nuwe konnotasies en aannames.

Die werk van Annie M.G. Schmidt (self ’n ondermyner van formaat) word hier ondermyn.<sup>61</sup> Dit word herskryf omdat daar geëksperimenteer word met die invloed wat illustrasies op teks het. Vanselfsprekend bied ek my herskrywing nie aan as die eintlike of ware interpretasie (vir sover so iets bestaan) van die teks nie, maar toon ek juis aan dat elke teks ’n magdom moontlike interpretasies toelaat.

#### 4.4 “ONPUBLISEERBARE” NARRATIEWE: ’N *INTERAKTIEWE ILLUSTRASIE*

##### 4.4.1 Wat word herskryf?

Hierdie illustrasie vir Philip de Vos se vertaling van *Isabella Caramella* is saamgestel uit woorde en beelde, maar is ’n alternatief vir die Westerse konsep van ’n boek deurdat dit ’n ontmoeting verteenwoordig met ’n ander vertelkode, naamlik die orale.

My keuse vir hierdie bronteks (en nie byvoorbeeld ’n Afrika-volksvertelling nie) hou verband met my keuse en voorkeur as kunstenaar en met die belangrike plek wat Schmidt in my navorsing inneem. Volksvertellings is dikwels taamlik *readerly*<sup>62</sup> van geaardheid omdat hulle gewoonlik ’n didaktiese, lerende of verklarende rol het of gehad het. Annie Schmidt se verse is verder, as gevolg van hulle onkonvensionaliteit en die feit dat hulle dikwels bestaande vertelwyses verander en uitdaag, miskien meer geskik, synde potensiële “oop” of *writerly* tekste wat vanweë hulle dubbelsinnigheid meerdere

---

61 Die ondermyning dui natuurlik nie op ’n gebrek aan respek vir die outeur nie – intendeel. Die bronteks is juis ’n vry en bevryde teks wat veelvuldige interpretasies daarmee saamdra en nuwes uitlok en as sodanig beskou ek dit as belangrik genoeg vir ’n ondersoek van dié aard.



interpretasies uitnoui. Ek vind dit ook nodig om júis 'n Europese teks met die mondelinge vertelkode in aanraking te bring sodat ek kan illustreer dat die orale nie alleen tot Afrika nie en die geskrewe nie alleen tot Europa tuishoort nie.

Die woorde van *Isabella Caramella* is almal op 'n magnetiese vel geskryf en toe uitgeknipt. Hulle kan willekeurig rondgeskuif en geplaas word of selfs verwyder word. Daar is 'n driedimensionele agtergrond of dekor van sink in die vorm van 'n klein toring of hoë geboutjie met 'n vier kante en 'n dak (figuur 59-60). Die agtergrond is veeldoelig, soos dekor dikwels is, omdat dit nie baie spesifiek is nie. Die karakters en ander objekte soos plante en hemelliggame is geverf op magnetiese velle wat toe uitgeknipt is. Die illustrasie kan dus volgens die leser (of mondelinge verteller) se voorkeur gemanipuleer en verander word binne die moontlikhede wat die byvoeg en weglaat van magneetstukke toelaat.

Die illustrasies is uitgevoer in gemengde media naamlik akrielverf, gouache, houtskool, pastel, grafiet en ink op magnetiese velle wat agterna vir beskerming vernis is. Die kleurgebruik (in skakerings van rooi, oranje en bruin) is beperk tot klein detail van die swart houtskool-tekeninge op die witgeverfde plastiese magnete.

Die toring het 'n deurtjie wat met 'n knip vasgehou word en maklik oop en toe gemaak word. Die geboutjie se binnekant huisves magneetstukke wat nie gebruik word nie. Dit gee aan die illustrasie die gevoel van 'n speelding en nooi deelname uit. Lesers wat die deurtjie raaksien, wil dit dadelik oopmaak – byna asof dit 'n sleutel tot die verstaan van die ongewone objek hou. Dit is ook inderdaad die geval. Wanneer die gebruiker die addisionele stukke woorde en prente aan die binnekant sien, word dit duidelik dat deelname aangemoedig word en dat dele verwyder of bygevoeg mag word.

---

62 Dit verwys na Barthes se term vir 'n teks, byvoorbeeld baie klassieke werke, waarvan die betekenis grootliks as vasgestel beskou word en nie verdere ondersoek uitnoui nie. In teenstelling hiermee is daar die *writerly text* wat vir die leser die ruimte laat om die aard van taal self te ondersoek en 'n werklikheid saam met die outeur op 'n opwindende en uitdagende manier te skep (Degenaar, 1987: 85).



#### 4.4.2 Vir wie is dit herskryf?

Hierdie spesifieke driedimensionele illustrasie is nie op Suid-Afrikaanse kinders in die breë gemik nie. Volgens die *skopos* van die narratief is dit steeds 'n eksperimentele situasie.

Jens Thiele (1997: 22) verbind die persepsie wat prenteboekmakers van kinders (hul kindheidsbeeld) het as bepalend vir die resultaat van die skepping. 'n Onbegrensde kindheidsbeeld of -persepsie gee aanleiding tot nuwe dinamiese estetiese skeppings. Hierteenoor meen hy dat uitgewers en opvoeders dikwels 'n eendimensionele, finaliseerbare en voltooide idee het van wie die kind is en hulle neem besluite oor illustrasies vir prenteboeke in ooreenstemming hiermee.

Ideale leser-toeskouers vir hierdie narratief sou enige kinders wees van ongeveer vier tot nege jaar oud. Die inhoud van die gedig dikteer slegs tot 'n mindere mate wie potensiële lesers kan wees, aangesien die vertelling op magnete geskryf is met die gedagte dat dit manipuleerbaar sal wees. Dit is dus slegs 'n vertrekpunt vir talle narratiewe en die oorspronklike vers hoef nooit weer herhaal te word in die spel met die toring en magnete nie. Die vorm en konteks dikteer miskien eerder wie ideale lesers sou wees. Kinders van die genoemde ouderdomme (maar ook volwassenes) maak gewoonlik die gehoor van 'n poppekas uit, of 'n ander narratiewe medium wat ook op leser- (of gehoor-) deelname staatmaak. Uit my eie ondervinding met illustrasieslypskole vir kinders is kinders van tien jaar en ouer in groepsverband gewoonlik taamlik blasé of geïnhibeerd (miskien deur die opvoedingstelsel, deur wat *mág* of *nié mag* nie?) en nie ideale deelnemers aan so 'n kreatiewe storiesessie nie. Kinders jonger as vier sal weer miskien nie bedrewe genoeg “saam-lees” met ouer kinders in die groep nie.

Die illustrasies, hoewel hulle danksy die volop gebruik van swart nie soetlik voorkom nie, herinner tog aan illustrasies uit 'n prenteboek vir kinders. Isabella met die rooi kroontjie op haar kop, trek op 'n generiese weergawe van die goor koningin van harte uit *Alice's adventures in Wonderland* (figuur 59a-60b). Die teenwoordigheid van



die haasore (Isabella se konyn) en die enigmatiese landskap bevestig die konnotasie van 'n kinderboek (maar moontlik met 'n magies-realistiese of absurde ondertoon). Die vorm, naamlik magnete op 'n torinkie, herinner aan 'n speelding vir jonger kinders, maar die (moontlike) kompleksiteit van die woorde betrek ouer kinders en volwassenes ook.

Indien ek beoog het om met hierdie interaktiewe narratiewe storiesessies met, argumentsonthalwe, swart kinders in die platteland te hou, sou my *skopos* anders wees en sou ek die palet, karakters en woorde moontlik anders gekies het. Hierdie spesifieke stel illustrasie-elemente sal waarskynlik meer geskik wees vir kinders wat reeds aan boeke en televisie blootgestel was, byvoorbeeld verstedelike kinders van alle volksgroepe. Die vorm (byvoorbeeld die medium en beperkte kleurgebruik) waarin die illustrasie gemaak is en die aard van die oorspronklike geskrewe teks self veronderstel na my mening 'n mate van sofistikasie. Dit sou sommige volwasse lesers waarskynlik ook interesseer – dalk nie in 'n situasie waar die vertelling mondeling plaasvind of “opgevoer” word nie, maar as 'n vertelling wat individueel gelees en gemanipuleer word of as 'n kunswerk wat gewoon bekyk en geniet kan word.

#### **4.4.3 In watter konteks dit herskryf is: waar, wanneer en waarom?**

Die konteks van hierdie illustrasie stem tot 'n groot mate ooreen met dié van 'n *Annie M.G. Schmidt-ABC*, omdat dit nie met die oog op publikasie geskep is nie, maar om deel uit te maak van my praktiese studie. Dit is byvoorbeeld relevant waar nuwe maniere van wisselwerking tussen woord en beeld ondersoek word.

'n Belangrike verskil van die ABC-boek is wel dat die interaktiewe illustrasie nie bloot esoteries is nie, maar volgens my vrugbaar verder ondersoek kan word as 'n manier om die orale verteltradisie, soos dit veral in swart landelike gemeenskappe voorkom, op 'n taamlike letterlike manier met die boektradisie in aanraking te bring. Vir die voortbestaan of ontwikkeling van albei tradisies in die Suid-Afrikaanse



samelewing (wat teen die begin van die een-en-twintigste eeu steeds ongeletterdheidsprobleme ondervind) behoort dit belangrik te wees. Die eienskappe wat prentebouke met toneel deel kan so ook beklemtoon word en die natuurlike verhouding tussen gesproke narratief en visuele of geskrewe narratief (as semiotiese weergawes van die orale) kan dan so by lesers en luisteraars tuisgebring word.

Die inspirasie vir hierdie projek kom van my kennismaking met *Experiment Bilderbuch*, 'n boek en tentoonstelling wat deur Jens Thiele, 'n Duitse teoretikus van kinderliteratuur, saamgestel is en waarna reeds in hoofstuk 3.1.2 verwys is. Hy beklemtoon 'n speelse en eksperimentele benadering tot die skep van prentebouke. Wanneer die narratiewe ook doelbewus as tasbare, estetiese speelobjekte gemaak word, word die beperkings wat die mark en die opvoedkunde op prentebouke plaas, getroef en selfs opgehef (Thiele, 1997).

Die interaktiewe illustrasie troef die begrensing van die boukebedryf deurdat dit eenmalig is<sup>63</sup>, nie tereg kan kom in die boekhandel met sy bemarkingstruktuur en kommersiële maatstawwe nie en nie kostedoeltreffend is nie – per slot van sake is dit nie 'n boek nie. Die voordeel is dat geeneen van die markvoorskrifte (byvoorbeeld vriendelike en toeganklike verkoopbare illustrasies vir die breë mark in plaas van nismarkte) hoef te geld nie.

Waar dit in 'n opvoedkundige situasie ter sprake kom, meen ek dat hierdie speletjie kreatiwiteit individueel of in groepverband kan stimuleer. Die multidissiplinariteit van die objek sou dit bruikbaar kon maak in die uitkomsgebaseerde Suid-Afrikaanse onderwysstelsel. Lennart Hellsing (Oittinen, 2000: 65) sluit “skool” uit wanneer hy kinderliteratuur definieer en beklemtoon dat alle pedagogiese kuns swak is, maar dat alle goeie kuns intrinsiek pedagogies is. Hy bevestig wel dat kinderliteratuur kinders baie dinge kan leer en in baie opsigte kan oriënteer en hulle kreatiewe en emosionele lewens kan versterk. Reinbert Tabbert, in sy hantering van die kategoriee “didakties” en

---

63 Dit is wel dupliseerbaar – dit sou teoreties moontlik wees om dit te laat vervaardig en as 'n speelding te bemark, maar dit sal waarskynlik nie koste-effektief gedoen kan word nie.



“kreatief”, herinner aan Eco se beskrywing van “oop” en “geslote” tekste. Riitta Oittinen (2000: 65) beskryf Tabbert se sienings soos volg: “Creative texts contain many gaps that the reader can fill in, but didactic texts do not give the reader the same license. The reader merely adopts certain lessons and morals.”

Hoewel hierdie illustrasie potensieel op ’n onderwyssituasie gerig is, weier die interaktiewe vertelling of speletjie om die dikwels benepe verwagtings wat die opvoedkunde van kinderliteratuur het, te erken. Binne die gestruktureerde onderwys sal dit waarskynlik problematies wees dat hierdie postmodernistiese oefening geen keuse tussen reg of verkeerd duld nie, maar alle skeppings oorweeg – daar is geen memorandum nie en daar kan ook nie een wees nie.

#### 4.4.4 Met watter effek is dit herskryf?

Die effek is onvoorspelbaar, maar potensieel so uitgebreid as die hoeveelheid variante wat die kombinasies van magneetstukke en idees van die verteller toelaat. Twee narratiewe kodes ontmoet: mondelinge en geskrewe literatuur. Volgens J. Opland (1992: 320) word die tweedeling soms bevraagteken aangesien albei vorme literatuur genoem kan word en daar eerder van ’n kontinuum gepraat kan word met mondelinge werk aan die een kant en geskrewe werke aan die ander kant van die spektrum van oorkoepelende literatuur. Die opponerende standpunt is dat die term *mondelinge literatuur* gebruik word om te verwys na die tradisionele mondelinge oordrag van ’n teks, teenoor van geskrewe literatuur wat deur ’n geletterde skrywer voortgebring word (Opland, 1992: 320).

Die punt bly egter dat daar iets unieks is omtrent die oordrag en ontvangs van mondelinge literatuur, naamlik dat dit in wese uitvoerende kuns is. Mondelinge literatuur kan slegs binne ’n sosiale situasie ontstaan. Pogings om die orale tradisie wat in Afrika bestaan, op te teken, behoort die voortbestaan daarvan te help verseker.

*Interaktiewe illustrasie*, vanweë die oopheid daarvan uit die oogpunt van veelvuldige moontlikhede van uitdrukking en Schmidt se (na my



mening) *writerly text* wat daarvoor gebruik word, verhoed dat die mondelinge medium hier, soos dikwels die geval is met mondelinge literatuur, verval in die gebruik van stereotipe elemente. Volgens Opland (1992: 321) steun mondelinge vertelling gewoonlik swaar op sosiaal aanvaarde gevoelswaardes omdat die verteller direk kommunikeer met mense wat hy/sy dikwels ken en omdat hulle gewoonlik uit dieselfde sosiale struktuur kom. Clichés, standaardsituasies en herhaling kom dikwels voor. Voorbeelde hiervan is die getal drie, motiewe soos die bese stiefma en onskuldige kinders, diere wat mensekarakters uit die moeilikheid help en helde wat dikwels buitengewone magte of magiese krag het.

Hierdie interaktiewe illustrasie is tot 'n groot mate 'n kulminasie van die verskillende praktiese projekte wat deel uitmaak van my navorsing. Die vers *Isabella Caramella* word so geïllustreer dat daar elke geleentheid is om speels, skeppend én subversief 'n dialoog daarmee aan te knoop. Na my mening sou dít neerkom op loyaliteit aan die bronteks eerder as om die oorspronklike teks slaafs visueel te probeer dupliseer. Daar is wel genoeg stukke om elke karakter uit te beeld, genoeg woorde om die volle gedig mee neer te skryf en om 'n taamlik konvensionele<sup>64</sup> of letterlike weergawe van die oorspronklike uit te beeld. Die vertelling kan egter heel vry geïnterpreteer word, selfs radikaal ondermyn word, deurdat die magnetiese stukke willekeurig (óf beplan) 'n heeltemaal nuwe narratief kan skep of verrassende betekenis kan suggereer. Met die bestaande woorde kan 'n ander geskrewe weergawe geskep word (byvoorbeeld figuur 62), maar die woorde kan ook heeltemaal weggelaat word (figuur 61). 'n Verteller kan dan, met behulp van die magneetstukke en karakters van sy of haar keuse, enige verhaal vertel waartoe sy of haar verbeelding of die moontlikhede van magneetstukke dit toelaat.

---

64 Ek gebruik hier die term “konvensioneel” in plaas van “getroue”. 'n Getroue weergawe, is haas nie haalbaar nie. Watter illustreerder het byvoorbeeld in sy/haar boek die getrouste omgegaan met hierdie bronteks – Mance Post (figuur20)? Harry Geelen (figuur21-23)? Linda Cares (figuur 19)? of ekself (figuur17)? My intensie met hierdie tesis was onder meer juis om te toon dat betekenis nêrens as 'n absolute bestaan nie, maar dat die konteks (*skopos*) grootliks sal bepaal wat 'n teks kan, mag of wil beteken en hoe die illustrasies kan, mag of wil lyk.



Die formele kwaliteite van die illustrasie sal wel ook 'n invloed op die effek – moontlikhede van verstaan en uitbeelding – hê. Die beperkte kleur, die swart/wit agtergrond en die metaal van die toring sal na my mening waarskynliker “ouer” en “meer gesofistikeerde” lesers aanspreek en waarskynlik eerder 'n melancholiese of 'n minder vriendelike milieu skep. Die toringformaat kan moontlik die lesers/luisteraars se verwysing van (Europese?) sprokies in herinnering roep. Figuur 61 toon egter wel dat, deur die blom, voëls en krokodil te gebruik en dorings in die bome te plaas, die “toneel” tog onteenseglik ook Afrika-verwysings oproep. In so 'n geval sal die dak ewe goed aan 'n Afrika-hut begin herinner of gewoon aan die verhoogopset.

Die interaktiewe illustrasie besit talle kenmerke wat dit as 'n postmodernistiese narratief sal laat kwalifiseer volgens die aspekte wat Geoff Moss daaromtrent uitgelig het. (Moss, 1992: 56).<sup>65</sup> Daar is sprake van **narratiewe diskontinuiteit** wanneer die hiërargie opgehef word wat geskrewe woorde gewoonlik bo die beelde het. Alle letters kan byvoorbeeld weggepak word en 'n totaal nuwe mondelinge vertelling kan gewef word rondom die manipuleerbare prente wat oorspronklik vir 'n baie spesifieke geskrewe teks geskep was. Tweedens is hier van **kortsluiting** sprake aangesien die werksproses so duidelik blyk en die “gapings” tussen elke beeld so duidelik wys. Die illustrasie is vir lesers/luisteraars duidelik 'n klomp magneetstukke wat in 'n oogwink gemanipuleer of vernietig kan word. Van toneel tot toneel word almal wat by die proses van betekenismaak betrokke is, gekonfronteer met die feit dat daar nou 'n vertelling gekonstrueer word uit sink en magnete en illustrasiefragmente wat baie duidelik net binne 'n konteks betekenisvol raak. **Multi-gelaagde narratiewe** sal uiteraard hier teëgekom word. Talle temas en subtemas kan naas mekaar bestaan en die inhoud van die narratief wat voor die oë van die lerser/kyker verander, illustreer prakties hoedat elke element van 'n vertelling talle tekste laat meesprek. Die **desentrering van 'n koherente self** verwys, volgens Moss se model vir 'n kritiese

---

65 Sien Geoff Moss se skema vir 'n bespreking van postmodernistiese prenteboeke volgens die elemente **prettige tekste, desentrering van 'n koherente self, multi-gelaagde narratiewe, narratiewe diskontinuiteit en kortsluiting** in hoofstuk 2.1.2.



bespreking, na die feit dat die verteller (indien dit in 'n mondelinge situasie gebruik sou word) nie afwesig of staties of selfs stabiel kan wees nie. Rolle verwissel, die stem van die verteller verander en die onderskeid tussen verteller, voorleser, outeur en karakters vervaag so. Hierdie is **prettige tekste** (*textes de jouissance*)<sup>66</sup> aangesien dit speels en oneerbiedig talle konvensies ondermyn. Die elemente (woorde en beelde) van 'n boek is teenwoordig, maar nie op papier nie. Die toring moet telkens gedraai word of die stukke herrangskik word om die verhaal te laat verloop volgens watter beplanning ook al. Progressie is nie so belangrik nie en 'n perspektief kan, anders as by 'n boek, ineens op 'n groter geheel gekry word. Twee vlakke van die toring kan gelyk gesien word en die vertelling op twee "bladsye" van die "boek" kan dus gelyktydig gevolg word. Verder kan die hele groep toeskouers om die toring beweeg om te sien hoe die handeling tussende karakters gelyktydig uitgevoer word en mekaar beïnvloed. Leser-kykers het 'n *bird's eye view* en die teks hoef nie eens kronologies gelees te word nie.

Ironies en paradoksaal van hierdie illustrasie is dat die onvoltooidheid en dubbelsinnigheid – selfs die voorkoms daarvan – die indruk van 'n estetiese en esoteriese kunswerk skep. Die doelmatigheid, nuttigheid en bruikbaarheid daarvan as potensiële didaktiese objek is egter eienskappe wat nie gewoonlik met die suiwer estetiese verbind word nie.

Die interaktiewe illustrasie (of reeks illustrasies of geïllustreerde narratief) is 'n dekonstruksie van homself. Stukke kan verander of verwyder word en die waarde kan oopgemaak word om te sien waar ekstra stukke gehou word. Die vertelling kan blootgestel en ontmasker word vir wat dit werklik is: sink en magnete en talle tekens wat telkens teks moet wórd en slegs betekenis as vertelling kry wanneer 'n konteks daarvoor geskep word deur elke nuwe leser.

---

66 Sien Barthes soos aangehaal deur Moss in hoofstuk 3.1.2

67 Sien hoofstuk 1.1.2 oor onder meer Eco en Nodelman se stellings oor die estetiese proses.



## 4.5 SAMEVATTING

Die ondersoek na betekenis in die narratiewe uit my praktiese werk is gedoen met inagneming van die verskillende teoretiese velde wat in die voorafgaande hoofstukke genoem of bespreek is. Die vrae waarvolgens die ondersoek gestruktureer is, kon wel die toepaslike teoretiese benaderings ter sprake bring. Die vrae kom immers uit die vertaalstudie, naamlik uit die *skopos*-teorie en die beskrywende vertaalstudie.

Die metode is miskien veral geslaagd met betrekking tot gepubliseerde prenteboeke. Die vertaalteorie en die terreine van die literêre omgewing en kontemporêre diskoerse in die vertaalstudie (soos genderstudies en postkolonialisme) kom dán op die natuurlikste manier aan die bod.

Ek het myself die vryheid veroorloof om konvensies te verbreek en te eksperimenteer met verskillende (en soms onwaarskynlike) mediums tydens die skep van die *Annie M.G. Schmidt-ABC* en 'n *Interaktiewe illustrasie*. Om dié rede kon die model wat Geoff Moss op postmodernistiese prenteboeke toegepas het, hier nuttig gebruik word. Die onderhandelbaarheid en onfinaliseerbaarheid van betekenis het duidelik hieruit geblyk.

Semiotiek as 'n metode van ondersoek, veral volgens Barthes se kodes van verstaan, is toepaslik op die gepubliseerde narratiewe, maar nie al die kodes kom ewe veel ter sprake nie. Omdat narratiewe wat hoofsaaklik op kinders gerig is gewoonlik nie doelbewus obskuur of enigmaties is nie, is die geskrewe teks daarvan 'n goeie aanduiding van die strekking van die verhaal en sal die *hermeneutic code* byvoorbeeld minder ingespan word as die *semic code*. Semiotiese ondersoekmodelle word wel goed aangevul deur die insigte van die vertaalteorie. Veral die produksieproses, bemarkingstrategie en die invloed van teenswoordige literêre neigings is duidelik faktore wat die sogenaamde "betekenis" van 'n prenteboek drasties kan beïnvloed.

Die betekenis in prenteboeke is betreklik voor die hand liggend omdat



dit narratiewe wil kommunikeer. Omdat dit egter ook betekenis-vir-die-leser (*significance*) word, is ondersoek soos hierdie relevant. Al die rolspelers wat by die boek betrokke is bring hulle eie uitgebreide tekstualiteit na die proses en skryf die narratief interpreterend verder.

## POSTSCRIPTUM

---

Snoezepoes en poezesnoes,  
katteschat en schattekat,  
kattesnoes en scattepoes,  
poezeschat en snoezekat,  
schattesnoes en kattepoes,  
snoezeschat en poezekat,  
maken groot geroezemoes.  
Wat een aardig troepje is dat.<sup>1</sup>

Die prominentste indruk wat die studie by my gelaat het, is dat betekenis in prenteboeke nie konstant is of gefinaliseer kan word nie, maar dat die leser-skepper van prenteboeke as *homo significans* (Degenaar, 1987: 71), algaande betekenis máák en ook sin daaraan toeken. Betekenis lê met ander woorde nie in die teks as sodanig nie maar in die interpretatiewe handelings daarmee.

Dit spreek seker vanself dat ek, as 'n produk van 'n postmodernistiese samelewing en tydsgees, tot dié gewaarwording kom. Die studie behels 'n oorsig van verskillende teorieë waarmee prenteboeke ondersoek is of kan word en dan ook my eie poging om 'n sintese daarvan te vind wat kan dien as 'n metode vir ondersoek en beskrywing.

In die proses was dit duidelik dat geen enkele rolspeler die betekenis van 'n prenteboek beheer nie, selfs nie die outeur daarvan nie. Die taal wat elke outeur – skrywer, vertaler en illustreerder – gebruik, het reeds soveel spore van ander betekenis. Hiervan getuig die verskillende aksente waarmee verskillende rolspelers die boek benader en die verskillende terreine waarop prenteboeke betekenisvol gelees kan word. Die skrywer, vertaler en illustreerder wil graag 'n esteties bevredigende produk skep, die opvoeder wil inligting of 'n les daarmee oordra, die uitgewer wil geld daarmee verdien en die teikenleser wil waarskynlik 'n

---

1 *Snoezepoes* deur Hendrik de Vries (De Vries, 2003).



prenteboek gewoon geniet.

Hierdie uiteenlopende verwagtings van prenteboeke (en die gepaardgaande verskillende betekenis wat in die proses geïdentifiseer word) kan vanselfsprekend spanning tussen die partye skep. Volgens Umberto Eco (1976: 275) kom estetiese tekste uit dubbelsinnigheid voort en is die verstaan van estetiese tekste gebaseer op 'n ooreenkoms tussen die aanvaarding en verwerping van die sender se kodes aan die een kant en 'n aanvaarding of verwerping van die persoonlike kodes aan die ander kant. Spanning tussen die partye wat by die maak van 'n prenteboek betrokke is, kan ook dus ook as positief gesien word en 'n katalisator wees vir 'n dinamiese proses waarin 'n nuttige ondersoekmodel gevind kan word. My navorsing wys drie situasies uit waarin *betekenis* ook *sinrykheid* (*significance*) kan word, of anders gestel, waar 'n narratief kreatief gelees kan word:

- betekenis in verandering
- betekenis in kompromie
- betekenis in dialoog.

### **Betekenis in verandering**

In voor-Christelike tye was daar in Europa 'n opvatting dat 'n "beskaafde" mens ten minste één maal in 'n leeftyd uit die orde moes tree en vir 'n tyd lank bos toe moes gaan om wild te wees en saam met die wolwe te dans.<sup>2</sup> Die wild-word was op die pragmatiese afgestem: alleen deur eenmaal wild te word, in voeling te kom met die dier in 'n mens self, kon 'n mens al sy fasette goed genoeg leer ken en verstaan om sinvol in die ordelikheid van die samelewing te funksioneer.

Beweging of verandering as tema meld sigself aan in talle van die teorieë wat ek ondersoek het en werk wat ek bestudeer het. Riitta Oittinen vergelyk die kultuur van karnavalisme (aan die hand van Bakhtin se werk met die (sub)kultuur van die belangrikste teikenleser

---

2 Sien bylae B oor Rooikappie.



van prenteboeke: die kind. In die karnavalkultuur<sup>3</sup> is daar beweging en verandering vanaf 'n klasseverdeling na die toestand waar almal gelyk is en grootliks op grond van hul liggaamlikheid, en nie volgens sosiale konvensie gekategoriseer word nie. Vóór die karnaval vervul almal – arbeider, priester en edelvrou – die rolle wat aan hulle deur die maatskaplike orde toegeken is. Die karnaval hef dit op en die resultaat is 'n vrolike demokratiese gefuif. Tydens die karnaval word die karnavalkoning en -koningin aangewys, maar daar is geen stagnasie in hierdie toegekende status nie. Met die volgende karnaval word die kroon afgestaan aan die volgende koning: kneg word koning net om weer kneg te word. Dit toon ooreenkomste met kinderkultuur wat 'n beweging wég van amptelikheid en etiket impliseer, ook van amptelike en ordentlike taal na taal wat met lag, vloek, spreuke en pront uitdrukking deurspek is. Rolle word vinnig verander en verwissel en só hou dit die belangstelling van kinders gaande.

Die werk van Annie M.G. Schmidt toon ook hierdie beweging tussen die getemde en ongetemde. Aanvanklik ontgin sy nuwe terrein deur aweregse verse te skryf wat kleinburgerlike moraliteit uitdaag en bevraagteken. Sy reduceer belangrikheid tot onbelangrikheid (of hoogstens relatiewe belangrikheid) deur adel, ouers en volwassenes in hulle menslike (dikwels liggaamlike) staat te wys, met behoeftes en begeertes en gebreke. Almal word weer gelyk. Ook haar taalgebruik eggo hierdie beginsel wanneer doodgewone woorde se plekke en gebruik in die struktuur van die narratief en in die inhoud van die narratief self belangrik word. Algaande word Schmidt vanweë haar briljantheid en gewildheid tot die norm van kinderliteratuur verhef; word populêre taal hoë kultuur en beweeg sy van buite die gemeenskap na binne die Nederlandse huis en kinderkamer én die literêre gemeenskap en word die (eens) weerspannige skryfster uitgeroep as die koningin van Nederlandse kinderliteratuur.

Binne die Suid-Afrikaanse situasie (wat, só gesien, eintlik nie so anders as 'n sogenaamde Westerse een is nie) is daar voortdurend beweging tussen die mondelinge en geskrewe narratiewe tradisies. Alle boeke was

---

Sien hoofstuk 2.2.4 oor Oittinen se teorie van karnavalisme.



eenmaal stories wat oorvertel was. Binne die Westerse boektradisie kry dit 'n verhoogde status wanneer dit 'n prenteboek word, net om weer die status met die uitvoerende tradisie te deel wanneer die voorleser se stem en dramatisering (of die leser se eie stem en dramatisering) deel word van betekenisgewing.

Met die eksperimentele prenteboek, soos Jens Thiele dit in *Experiment Bilderbuch* (1997: 15-17) beskryf, is die klem juis op die beweging weg van die voorskriftelikheid van die uitgewery en die opvoedkunde na die narratief wat in die eerste plek 'n estetiese produk is omdat dit alleen volgens die reëls van die eksperiment (wat neerkom op 'n opheffing van reëls) geskep word. Die betekenis wat hierdie situasie genereer, is vanselfsprekend verrassend en vars.

Só word reëls telkens verwerp en gebreek en nuwes reëls word in die plek daarvan ingestel, werke word tekste wanneer hulle met die interpretasieproses (byvoorbeeld illustreer of lees) in aanraking kom en tekste word opgeneem in breër tekstualiteite. Kodes kom in aanraking met ander kodes (byvoorbeeld die prente met die geskrewe teks van 'n prenteboek of die doeltaal met die bronteks) en die nuwe kodes dring die oorspronklike kodes op die agtergrond wanneer hulle hulself handhaaf en só eintlik nogmaals nuwe kodes tot stand bring. Betekenis verander voortdurend en is nie vas te pen of finaliseerbaar nie (Degenaar, 1986 :92-101). Dit bly Derridaans rondans en ontwykend weggliip terwyl dit (en omdat dit) telkens verwys na ander betekenis, tekste en kontekste.

Herskrywings funksioneer ook só. Die bronteks raak sy voorkeurposisie kwyd wanneer die vertaler dit lees en hervertel en 'n nuwe tekstualiteit skep. Die vertaler gee die kroon weer oor aan die illustreerder wat die teks nogmaals van gedaante laat verwissel en met nóg 'n stem laat praat in 'n polifoniese samespraak van betekenis. Niemand se plek in die hiërargie is natuurlik absoluut of vasgestel nie en vervolgens kaap die leser die oorspronklike intensie van die narratief (in soverre daar so iets is), of ten minste die vorige intensie, deur homself te kroon as die betekenisgewer.



## Betekenis in kompromie

Net soos vertalings, kan illustrasies nooit alles vir almal wees nie. Die wense van die oorspronklike outeur en die vertaler en dié van die illustreerder self, kan kwalik presies ooreenstem. Inburgering (of aanpassing van die teks volgens die kommunikasienorme van die ontvangers) is eintlik onafwendbaar en word eintlik geïmpliseer met herskrywing (vertaling én illustrasie). Dit verwys per definisie na 'n weergawe van die “oorspronklike” narratief in die taal of kode wat aan die teikenlesers bekend is of hulle die beste pas. Vertalings funksioneer vanweë hulle aard in ongelyke verhoudings tussen kulture of situasies waarbinne die prenteboek gelees word. Kultuurstudies maak die vertaalwetenskap – alle herskrywers – attent daarop dat hierdie ongelykhede maklik kan neerkom op meerderwaardigheid of dat minderwaardige identiteitskonstruksies van die “ander” gemaak word.

Dit is egter nie sonder meer 'n negatiewe ongelykheid nie. Venuti se vertaalstrategieë inburgering (*domestication*) en vervreemding (*foreignization*)<sup>4</sup> wissel mekaar af as die voorkeurstrategie na gelang van die sterkte van die kultuur waarin vertaal word. Indien die brontaal die taal van die dominante kultuur is, is dit wensliker om volgens die beginsel van inburgering (na die doelkultuur toe) te vertaal. Indien die doeltaal dominant is, is dit wensliker dat die vertaler vervreemdend vertaal – in albei gevalle sodat die kulturele waardes en uitdrukkings van die “swakker” kultuur gehandhaaf kan word.

Hierdie voorbeeld van herskrywing volgens Venuti se strategieë illustreer hoedat opposisies wel tot 'n vergelyk kan kom, na gelang van die situasie. Dikwels moet sogenaamde teenoorgesteldes liewer as heuristiese konsepte hanteer word as om hulle te beskou as onversoenbare binêre opposisies. Só kan vertaling (en ander herskrywing) verarmend wees, maar ook verrykend.

Nóg 'n voorbeeld uit die studie, naamlik die *skopos*-teorie,<sup>5</sup> bevestig

---

4 Sien hoofstuk 3.2.3.3 oor Venuti se vertaalstrategieë.



hierdie beginsel. Die funksionaliteit van die herskryfde narratief in die doelkultuur is hiervolgens van primêre belang. Die vertaler kyk dus vooruit na die ontvanger van die herskrywing (vertaling en illustrasie) van die narratief eerder as na die skepper van die bronteks. Die doel met die boek bepaal dus hoe hy herskryf word. Tog word die bronteks en die intensies van die oorspronklike outeur nie totaal geïgnoreer nie en daar word probeer om 'n ooreenkoms te beding tussen die belange van albei partye in die herskrywingsproses.

Uit my praktiese navorsing (byvoorbeeld *Net één slukkie, Padda!* en 'n *Interaktiewe illustrasie*) blyk ook dat die mondelinge tradisie en die boektradisie tot 'n vergelyk kan kom. *Net één slukkie, Padda!* is telkens afwisselend mondeling en skriftelik oorgedra voordat dit in hierdie gedaante (tydelik) tot stand gekom het. Dit spreek van verandering en beweging, maar ook van 'n ooreenkoms wat bereik is. In die geval van 'n *Interaktiewe illustrasie* is sommige van die eienskappe van 'n boek behou (byvoorbeeld illustrasies en die tweedimensionaliteit van die illustrasievlak). Die panele is egter tegelyk "bladsye" én 'n "verhoog" waarop die narratief geïllustreer én opgevoer word. Die vertoning en die boek deel ook 'n struktuur, byvoorbeeld 'n aanloop, verloop, klimaks en ontknoping. Ook die motiewe van vermaak en moralisering kan tot 'n vergelyk kom. *Net één slukkie, Padda!* bevat wel 'n les (indien dit raakgelees wil word), maar dit word ook getemper deur die humor en die feit dat niemand heeltemal goed óf heeltemal sleg is nie en gevolglik word dit nooit prekerig nie.

Hierdie soeke na 'n balans beteken nie noodwendig dat die illustreerder kapituleer ten gunste van al die ander belanghebbers in die prenteboekbedryf nie. Dit beteken wel dat kennis geneem word van die feit dat die belange van die uitgewer ook die belange van sy mark is en dat die mark se belange ook dié van die illustreerder word omdat illustrasie alleen funksioneer wanneer 'n leser daarmee in dialoog tree. Prenteboekillustrasie is dus ononderhandelbaar in 'n praktiese situasie gegrond. Ten spyte van illustreerders se irritasie met die verwagtings en voorskriftelikheid van uitgewers, skrywers, opvoeders, die mark en die literêre omgewing, bly illustrasie 'n toegepaste kunsvorm. Ten



spyte van die feit dat die meeste illustreerders die veiligheid van die kraal sou wou verlaat om die vryheid van die spel te gaan ondersoek daar waar dit wild en onvoorspelbaar is, is prenteboeke boeke. Boeke word nou eenmaal (meestal) geskryf, vertaal, gekeur, gepubliseer, voorgeskryf en gekoop deur iemand anders as die illustreerder self.

André Lefevere<sup>6</sup> skryf die voortbestaan van letterkunde (en die uitbreiding daarvan na ander kulture) toe aan die feit dat daar herskrywings (byvoorbeeld verkortings, vertalings, aanpassings en illustrasies) van oorspronklikes is. Net so, is die voortbestaan van prenteboeke ook afhanklik van ander pragmatiese faktore wat 'n mens maklik vanuit 'n esoteriese hoek as degraderend sou kon sien. Binne die Suid-Afrikaanse konteks sal die illustreerder waarskynlik nog vir 'n lang tyd die bemarkbaarheid van sy boek en die aanvaarbaarheid daarvan vir opvoeders as realiteite moet aanvaar. Binne ander kontekste (byvoorbeeld die Europese) waar boeke dikwels tegelyk kunsvoorwerp én gebruiksvoorwerp kan wees, is die situasie tot 'n mate meer gevarieerd. Hiervan getuig die talle eksperimentele boeke wat as voorbeelde van sogenaamde postmodernistiese narratiewe bespreek is.

### **Betekenis in dialoog**

Die betekenis wat in verandering en in kompromie gevind word, kan natuurlik net sinvol word (*meaning* wat *significance* word) indien dit gepaard gaan met dialoog tussen die rolspelers in die herskrywingsproses. Hiervan bly die *skopos*-teorie miskien die beste voorbeeld uit die vertaalteorie omdat dit ten spyte van die *doelgerigtheid* daarvan telkens probeer vasstel wat die bronteksouteur se *skopos* met die teks was.

Verandering bevestig wel die aard van die meeste kinders; dat hulle soms wild wil wees om die wêreld te ondersoek en die grense daarvan te probeer peil. Deurdat die grense getoets word, maak die

---

5 Sien hoofstuk 3.2.1 oor die *skopos*-teorie.



geborgenheid van die bekende meer sin. Deurdat Schmidt, Oittinen, De Vos en ek self die rolle omruil sodat nie net volwassenes nie, maar ook kinders kan heers, word die leser van prentboeke (hoofsaaklik, maar nie uitsluitlik kinders nie) in dialoog ontmoet. Die orde en reëls word verander sodat kinders die leesaksie ook as bevrydend kan beleef. Deur verandering en beweging voor te staan, verklaar outeurs en herskrywers van prentboeke hulle solidêr met die reseptors van hulle werke.

Vir illustreerders (en ander herskrywers) as kunstenaars is dit belangrik om die estetiese proses te ondersoek op 'n terrein sonder wette of beperkings. Tog moet herskrywers van prentboeke ook bestek opneem van die realiteit van dialoog met die lesers. Klein kinders leef en lees in 'n situasie waar hulle steeds leer en steeds blootgestel word aan die wêreld. Boonop is hulle vir hulle opvoeding en veiligheid (én leesgoed!) van volwassenes afhanklik wat 'n hoë premie stel op die didaktiese. Die prentboek moet dus ook suksesvol met die ouer en onderwyser in gesprek tree.

Illustrasie is vertaling. Een kode word deur 'n ander een op die agtergrond geskuif en handhaaf homself. Vanuit een milieu of kultuur moet die narratief in 'n ander een met lesers in dialoog tree. Alle illustrasies, nie eens net van vertaalde tekste nie, is transkulturele dialoog. Om 'n teks te herskryf, moet die illustreerder dit uitdruk in terme wat sy leser nie sal vervreem nie en die narratief op die beste manier vir die situasie oordra. In die multikulturele Suid-Afrikaanse samelewing sal sulke optimale kommunikasie toewyding en harde werk, selfs studie, ondersoek en selfondersoek vereis van elke illustreerder wat sy leser in ag wil neem. 'n Boek wat in 'n opvoedkundige omgewing moet kommunikeer, moet dus liefers nie op 'n obskure manier sy narratief oordra nie. In 'n situasie waar die boek as 'n estetiese objek, of uitsluitlik vir ontspanning gelees word, mag die dialoog sekerlik in raaisels en dubbelsinnigheid ook gehul wees.

### **Die hydrae van hierdie studie tot die plaaslike prentboekbedryf**

Ek dui aan dat 'n vertaalteoretiese perspektief nuttig kan wees in die prentboekdebat (in soverre so iets wel bestaan). Die vertaalteorie, wat kennis neem van die verskillende stadiums van die boek se ontstaan tot



by die publikasie, bemaking en die ontvangs daarvan, is bruikbaar saam met en aanvullend tot semiotiese en poststrukturele ondersoeke. Dit fokus nie alleen op die narratief en sy elemente as simbole of tekens of draers van betekenis nie, maar ook op die hele milieu waarin die prenteboek ontstaan en bestaan wat self ook 'n teken of 'n simbool kan wees.

'n Vertaalteoretiese ondersoek na betekenis is veral toepaslik wanneer illustreerders hulle eie werk ondersoek, aangesien dit onder meer gebruik maak van inligting wat deur eie ondervinding, briefwisseling, beplanning, gesprekke, vergaderings, resensies en soortgelyke bronne opgedoen word. Heelwat van hierdie inligting is nie altyd beskikbaar aan iemand wat nie by die skeppingsproses betrokke was nie maar is tog van kardinale belang omdat dit 'n groot invloed het op die visuele kommunikasie van die boek.

Vervolgens glo ek dit kan 'n nuttige raamwerk aan die hand doen waarvolgens prenteboeke krities beskryf kan word. Op 'n enkele uitsondering of twee na, word prenteboeke in Suid-Afrika slegs op 'n lukrake, dikwels soetsappige en teoreties onverantwoorde manier geresenseer.

Ek meen ook dat hierdie studie wel navorsing kan aanmoedig in sommige studierigtings wat deur prenteboeke geïmpliseer word. Die beeldende kuns het byvoorbeeld nog nie eens begin om kennis te neem van prenteboeke as kunsvorm nie – hiervan getuig die arbitrêre aard van die aandag wat dit in voorgraadse grafiese ontwerpprojekte kry en die totale afwesigheid van hoogtepunte uit die genre in die kunsgeskiedenis. Illustrasie as vertaling kan hier 'n sinvolle vertrekpunt wees.

Omdat prenteboeke boeke is en die grootste mate van ooreenstemming met die letterkunde toon, is dit die studieveld wat veral krities deur my bespreek is uit die oogpunt van die gebrek aan belangstelling. Talle teoretici verwys egter na opsigtelike ooreenkomste wat die genre met film en drama toon – in sommige gevalle duideliker ooreenkomste as met volwasse en selfs jeugliteratuur. Sowel die gedramatiseerde



weergawe of die draaiboek van 'n teks as die illustrasie daarvoor is herskrywings of “vertalings” van die narratief in 'n ander kode. Albei dissiplines steun swaar op 'n besondere akkoord wat woorde met beelde moet aangaan. Na my wete is daar egter nog geen noemenswaardige teorie vanuit die perspektief van hierdie uitvoerende kunste ontwikkel vir die bestudering van prentboeke nie. Dit is wel 'n ondersoek werd. Binne die realiteit van die Suid-Afrikaanse samelewing waar boeke minder vanselfsprekend is as mondelinge oordrag, kan alternatiewe maniere om narratiewe te kommunikeer (byvoorbeeld deur dramatisering en storievertelling) vrugbaar ondersoek word.

Daar is nog nie veel geskryf, vanuit 'n vertaalperspektief, oor die addisionele betekenisdimensie van beelde by woorde nie. Selfs O'Sullivan se *Kinderliterarische Komparistiek* (2000) maak teleurstellend min melding van die prentboek en vertaling. Hierdie oorsig van herskrywing mag insiggewend wees vir ander herskrywers; vertalers en illustreerders (en selfs skrywers) wat in 'n multikulturele samelewing narratiewe skep. Vir vertaaldepartemente mag die dinamiek wat die dubbele oordrag van betekenis tussen kulture ontketen, 'n interessante dimensie bydra tot veral literêre vertaling.

Die invloed wat die verwagtings en voorskrifte van opvoedkundige uitgewerye het op die uiteindelijke voorkoms van prentboeke in ons land, is na my mening veel belangriker as wat vermoed word. 'n Onderzoek na die mate waarin dit wel die geval is, kan vrugbaar gedoen word in die beeldende kuns sowel as die opvoedkunde. Die talle beperkings van die didaktiese omgewing kan waarskynlik direk in verband gebring word met die feit dat Suid-Afrikaanse prentboekillustreerders oor die algemeen nie waagmoedig is nie, nie eksperimenteer met mediums en konvensies nie en op 'n paar uitsonderings na, saai en verbeeldinglose prentboeke maak wat op weinig ontwikkeling sedert die tagtigerjare van die vorige eeu dui.

Die interdisiplinariteit van prentboeknavorsing kan die genre baie toepaslik maak in die uitkomsgebaseerde onderwysstelsel wat teenswoordig in Suid-Afrika toegepas word. Op grond van die



sensitiwiteit wat die vertaalstudie het vir ongelyke verhoudings tussen kulture, kan 'n vrugbare ondersoek na Suid-Afrikaanse prenteboeke in dié verband vanuit die opvoedkunde (met inagneming van vertaalteorie) gedoen word.

Aan die ander kant van die spektrum as die didaktiese, en as teenhanger vir talle skattige, middelmatige boeke, kan dit vrugbaar wees om anargie in prenteboeke te ondersoek as 'n benadering wat tot nuwe narratiewe modelle kan lei. Ek sou graag sien dat die konsep “eksperimentele” narratief of illustrasie (selfs) buite die boekkonteks aandag in Suid-Afrika kry. Binne die Suid-Afrikaanse literêre en beeldende kunste-omgewings waar die prenteboek steeds dikwels as dierbaar beskou en van *lower art*-status verdink word, kan 'n kennisname van die projekte van byvoorbeeld Jens Thiele (ook in 'n navorsingsverband) vrugbaar wees.

### **Betekenis vir myself**

Tydens die studie het ek nogmaals onder die indruk gekom van die uitdagende en gesofistikeerde werk wat onder die vaandel van prenteboeke gemaak kán word. My kennisname van eksperimentering soos Thiele dit voorstaan en illustreerders soos Wolf Erlbruch en ander dit beoefen, het grootliks hiertoe bygedra en my praktiese navorsing is tot 'n groot mate deur hulle projek *Experiment Bilderbuch* (Thiele, 1997) beïnvloed.

Wat my praktiese navorsing betref, beskou ek die illustrasies wat nie vir publikasie geoormerk is nie, oor die algemeen as vindingryker en draers van meer assosiasie en eendelik miskien ook van meer betekenis as die gepubliseerdes. In die geval van die onpubliseerbare werk het selfs geblyk dat illustrasie 'n magtige en selfs ondermynende invloed op die teks en die (waarskynlike) intensies daarvan kan hê.

Ten slotte moet ek as illustreerder, ter wille van my eie werksbevrediging, ook met myself in sinvolle en eerlike dialoog tree. Iemand wat die skone kuns beoefen sal minder meesters hê om te dien as 'n illustreerder, maar omdat ek 'n liefde vir die letterkunde het en



aangetrokke tot fantasie is en die wisselwerking tussen woord en beeld boeiend vind, kies ek om 'n illustreerder te wees van prenteboeke. Ek glo dat 'n ooreenkoms wel aangegaan kan word tussen Europese herkoms en Suid-Afrikaanse burgerskap en tussen die behoefte om vry met 'n teks om te gaan en die wete dat ander rolspelers ook 'n sê sal hê in 'n mens se werk. 'n Boek soos *Die spreek met foete* is vir myself 'n voorbeeld van so 'n bevredigende kompromis.

Die waarnemings uit my studie laat my vermoed dat die skep van opwindender prenteboeke 'n balanseertoertjie impliseer tussen vrye, eksperimentele (en karnavalistiese!) uitdrukking en die verwagtings en beperkings van die bedryf. En dan, met die herskrywing van die volgende teks, word daar opnuut gedraai in die rigting van 'n onbeteuelde en ongekontroleerde hantering van verse, verhale, temas, mediums en metodes – 'n proses waarin éniets mag, niks finaal en álles dus moontlik is.

## BRONNELYS

---

### PRIMÈRE LITERATUUR

Bertrand, F. 1999.

*Gardez la culotte!* Rodez: Editions du Rouergue.

Browne, A. 1999.

*Voices in the park.* London: Picture Corgi Books.

Budde, N. 2000.

*Eins, zwei, drei, Tier.* Wuppertal: Peter Hammer.

Carroll, L. 1957.

*Alicja w Krainie Czarów*, vert. deur A. Mariancowicz, ill deur O. Siemaszko. Warskou: Nasza Księgarnia.

Carroll, L. 1967.

*Lewis Carrol's Alice in Wonderland*, ill. deur R. Steadman.  
London: Dobson.

Carroll, L. 1970.

*Alice no País das Maravilhas*, vert. deur R.S.M.Gomos, ill. deur D. Penteado. Sao Paulo: Companhia Editora Nacional.

Carroll, L. 1974.

*Aventures d'Alice au pays des merveilles*, vert. deur H.Parisot, ill deur N. Clavelloux. Parys: Grasset Jeunesse.

Carroll, L. 1977.

*Alicja w Krainie Czarów*, vert. deur A. Mariancowicz, ill. deur O. Siemaszko Warskou: Nasza Księgarnia.



Carroll, L. 1980.

*Alisa v zazerkal'e*, vert. deur V. Orrel, ill. deur G. Kalinovskij.  
Moskou: Detskaja Literatura Carroll, L. 1987.

Carroll, L. 1981.

*Alica v krajine zázrakov*, vert. deur J. Vojtek, ill. deur D. Kallay.  
Bratislava: Mladé letá.

Carroll, L. 1984.

*Alice's Adventures in Wonderland*, ill. deur J. Tenniel. London:  
Macmillan.

Carroll, L. 1987.

*Die avonture van Alice*, vert. deur André P.Brink, ill. deur  
J. Tenniel. Kaapstad: Human & Rousseau.

Carroll, L. 1999.

*Alice im Wunderland*, vert. deur E. Krammer & H. Lexe, ill.  
deur L. Zwerger. Salzburg: Michael Neugebauer Verlag.

Carroll, L. 2000.

*Alice im Wunderland*, vert. deur B. Frischmuth, ill. deur  
J. Gjusselev. Berlyn: Aufbau Verlag.

Daly, N. 1985.

*Nie so vinnig nie, Songololo*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Dayre, V. 1996.

*Die Menschenfresserin*, vert. deur G. Honke, ill. deur  
W. Erlbruch. Wuppertal: Peter Hammer.

De Vos, P. 1998.

*Karnaval van die diere*, ill. deur P. Grobler. Kaapstad: Human  
& Rousseau.

De Vries, A. (red.) 2003.

*Als heel de wereld een appeltaart was*, ill. deur Margriet Heymans. Amsterdam: Leopold.

De Vries, H. 2003 .

Snoezepoes, in *Als heel de wereld een appeltaart was*, geredigeer deur A. De Vries. Amsterdam: Leopold.

Donaldson, J. 1993.

*A squash and a squeeze*, ill deur A. Scheffler. London: Methuen.

Dros, I. 2001.

*Zomaar was je geboren*, ill. deur H. Geelen. Amsterdam: Querido.

Kantey, M. 1987.

*Some of us are leopards, some of us are lions*, ill. deur N. Vermaak. Kaapstad: Human & Rousseau.

Louchard, A. 2002.

*Ceci est un livre*, ill. deur M. Jarrie. Parys: Editions Thierry Magnier.

McKee, D. 1991.

*I hate my teddy bear*. Londen: Andersen Press.

Moody, F. 1996.

*Nabulela*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Oeser, W. 1997.

*Bertas Boote – ein Geschichte mit drei Enden in Bildern und Worten*. Wuppertal: Peter Hammer.

Piumini, R. 2001.

*Dokter MeDiSyn en die keiser se seun*, vert. deur L. Rode, ill. deur P. Grobler. Kaapstad: Human & Rousseau.



Potter, B. 1989.

*The tale of Mr Jeremy Fisher*. Eerste uitgawe in 1906. London: Frederick Warne.

Scmidt, A.M.G. 1981.

*Pink lemonade*, vert. deur H. ten Harmsel, ill. deur L. Cares. Grand Rapids: Eerdmans.

Scmidt, A.M.G. 1995.

*Ziezo*. Sewende uitgawe. Amsterdam: Querido.

Scmidt, A.M.G. 2001.

*Beestenboel*, ill. deur H. Geelen. Amsterdam: Querido.

Scmidt, A.M.G. 2002.

*Die spreek met foete*, vert. deur P. de Vos, ill. deur P. Grobler. Kaapstad: Human & Rousseau.

Scmidt, A.M.G. 2002b.

*Het beertje Pippeloentje*, ill. deur H. Geelen. Amsterdam: Querido.

Scmidt, A.M.G. 2002c.

*Ik wil alles wat niet mag*, ill. deur H. Geelen. Amsterdam: Querido.

Sendak, M. 1992.

*Where the wild things are*. Londen: PictureLions.

Stewart, D. 1996.

*The gift of the sun*, ill. deur J. Daly. Kaapstad, Human & Rousseau.

Tan, S. 2000.

*The lost thing*. Victoria: Lothian.

Walton, A. 1996.

*Hier is ek*, ill. deur P. Grobler. Kenwyn: Juta.

## SEKONDÊRE LITERATUUR

Aboriginal Hunter [Aanlyn]. 2000.

Beskikbaar: <http://www.zone.com>. [2003, November 02].

Bakhtin, M. 1984.

*Rabelais and his world*, vert. deur H. Iswolsky, eerste uitgawe: 1965. Bloomington: Indiana University Press.

Bal, M. 1998.

Seeing signs: The use of semiotics for the understanding of visual art, in *The subjects of art history – historical objects in contemporary perspective*, geredigeer deur M.A. Cheetham, M.A. Holly & K. Moxey. Cambridge: Cambridge University Press: 74-93.

Bam, G. 2002.

Gideon Toury. M.Phil. (Vertaling)-werkstuk. Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.

Barthes, R. 1979.

*Image, Music, Text*, vert. deur S. Heath. Tweede uitgawe. Glasgow: Fontana.

Basson, E. 2001.

Die rol van Gideon Toury in die vestiging van die vertaalproses as wetenskap. M. Phil. (Vertaling)-werkstuk. Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.

Bator, R. 1983.

*Signposts to criticism of children's literature*. Chicago: American library association.

Beckett, S.L. (red.). 1999.

*Transcending boundaries – writing for a dual audience of children and adults*. New York: Garland.



- Bell, A. 1985.  
Translating humour for children. *Bookbird*, 2: 9-13.
- Bilsen, G. 2000.  
Het carnavaal der dieren. *Leesidee*, 2: 21.
- Blume, B. 2001.  
Alice wundert sich schon längst nicht mehr. *Bulletin Jugend & Literatur*, 32(4): 20.
- Boele, J.C. 2000.  
(jcboele@lemniscaat.nl) (26 Junie). Re. *Piet Grobler*. E-pos aan P. Grobler (piet.g@iafrica.com).
- Boele, J.C. 2001a.  
(jcboele@lemniscaat.nl) (9 Februarie). Re. *Piet Grobler en Kikker*. E-pos aan P. Grobler (piet.g@iafrica.com).
- Boele, J.C. 2001b.  
(jcboele@lemniscaat.nl) (7 Maart). *Aan J.C. Boele en Susanne. Dringend van Piet*. E-pos aan P. Grobler (piet.g@iafrica.com).
- Boonstra, B. 1991.  
Pink Lemonade versus Priklimonade, in *Altijd acht gebleven*, geredigeer deur T. Van Buul, A. Hotrop & M. Salverda. Amsterdam: Querido: 60-72.
- Booyse, J.J. 1986.  
Die prentboek in enkele Engelssprekende Westerse lande – 'n metapedagogiese oopdekking en evaluering. M.Ed.-tesis, Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria.
- Bossinelli, R.M. & Ulrych, M. 1999.  
The state of the art in translation studies – an overview. *Textus: English studies in Italy*, 12(2): 219-242.

Bravo-Villasante, C. 1976.

Translation problems in my experience as a translator, in *Children's books in translation: proceedings of the third symposium of the International Research Society for Children's Literature*, geredigeer deur G. Klingberg. Södertälje: Almqvist & Wiksell: 46-50.

Cheetham, M.A., Holly, M.A., Moxey, K. (red.). 1998.

*The subjects of art history – historical objects in contemporary perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

Chesterman, A. 1998.

Hans J. Vermeer; A Skopos Theory of Translation: (Some Arguments for and Against). *Target*, 10(1): 155-159.

Cilliers, I. 1988.

*Towards Understanding – Children's literature for Southern Africa: Papers delivered at the National Symposium on Children's literature*. Cape Town: Maskew.

Cloete, T.T. (red.). 1992.

*Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Haum-Literêr.

Collins, J. & Mayblin, B. 2000.

*Introducing Derrida*. Cambridge: Icon Books.

Conolly, P.T. 1999.

Crossing borders from Africa to America, in *Transcending borders*, geredigeer deur S.L. Beckett. New York: Garland: 149-165.

Culler, J. 1981.

*The Pursuit of Signs – Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge.



Degenaar, J. 1986.

Understanding Little Red Riding Hood, in *Towards understanding*, geredigeer deur I. Cilliers. Cape Town: Maskew: 14-29.

Degenaar, J. 1987.

*Art and the meaning of life*. Tweede uitgawe. Cape Town: University of Cape Town.

Dietrich, K. 1999.

Looking at and interpreting art, in *Art history: study guide ARH101-E*, geredigeer deur B.M.R. Van Haute. Pretoria: Unisa: 1-29.

Du Plooy, H. 1992.

Paradigma en sintagma, in *Literêre terme en teorieë*, geredigeer deur T.T. Cloete. Pretoria: Haum Literêr: 368-369.

Du Plooy, H. 1992.

Semiotiek, in *Literêre terme en teorieë*, geredigeer deur T.T. Cloete. Pretoria: Haum Literêr: 473-476.

De Vries, A. 2001.

Annie M. G. Schmidt, in *Lexicon van de jeugdliteratuur – aanvulling*, 56:1-18.

*Dictionary of Translation studies*. 1997.

S.v. 'skopos theory'. Manchester: St Jerome.

Eco, U. 1977.

*A theory of semiotics*. (eerste ed. 1976). Londen: Macmillan.

Fens, K. 1987.

De 'R' van erfenis, in *Jan Campertprijzen 1987* geredigeer deur H. Bekkering. s' Gravenhage: BZZTôH: 7-19.

Ferreira, R. 2002.

'n Ondersoek na en dekonstruksie van die taal (beeld en teks) vervat in die visuele narratief – met spesiale verwysing na die komiekstripmedium. MA.BK.-tesis, Universiteit van Stellenbosch.

Garrett, J. (red.). 1987.

*Lewis Carrolls in aller Welt*. München: Internationale Jugendbibliothek & The British Council. Katalogus vir uitstalling gehou by die Internasionale Jeugbiblioteek in 1987.

Gozalo, J.M.B. & Nistal, P.F. (red.). 1994.

*Perspectivas de la Traducción Inglés/Espanol. Tercer Curso Superior de Traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Grobbelaar, P.W. 1988.

Volksliteratuur vir kinders, in *towards understanding*, geredigeer deur I. Cilliers. Kaapstad: Maskew: 142-151.

Halbey, H.A. 1997.

*Bilderbuch: Literatur*. Weinheim: Beltz Athenäum.

Hambidge, J. 1992a.

Dekonstruksie, in *Literêre terme en teorieë*, geredigeer deur T.T. Cloete. Pretoria: Haum-Literêr: 67-69.

Hambidge, J. 1992b.

Tekstualiteit, in *Literêre terme en teorieë*, geredigeer deur T.T. Cloete. Pretoria: Haum-Literêr: 531-532.

Harvey, K. 1998.

Compensation and the brief in a non-literary translation. *Target*, 10(2): 267-290.



Haumann, K. 1999.

Kreatief diensbaar aan getrouheid: die strewe na kommunikatiewe ekwivalensie by die vertaal van 'n kinderboek. MA.-tesis, Potchefstroomse Universiteit, Potchestroom.

Heale, J. 1996.

English-speaking Africa, in *International companion encyclopedia of children's literature*, geredigeer deur P. Hunt. London: Routledge: 795-801.

Hermans, T. 1994.

Disciplinary objectives: The shifting grounds of translation studies, in *Perspectivas de la traduccion*, geredigeer deur J.M.B. Gozalo & P.F.Nistal. Valladolid: Instituto de Ciencias de la Education: 9-25.

Hermans, T. 2000.

Translation and the relevance of self-reference. Klasnotas (M.Phil. Vertaling). Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.

Hölscher, M. (red.). 1986.

*Doer-land-y; Suid-Afrikaanse geïllustreerde prentboeke*. Pretoria: Daan Retief.

Holtrop, A., Van Buul, T. & Salverda, M. (red.). 1991.

*Altijd acht gebleven*. Amsterdam: Querido.

Hunt, P. (red.). 1992.

*Literature for children – contemporary criticism*. London: Routledge.

Hunt, P. (red.). 1996.

*International companion encyclopedia of children's literature*. London: Routledge.

Jencks, C. 1996.

*What is post-modernism?* Chichester: John Wiley.

Johl, R. 1992.

Teks en konteks, in *Literêre terme en teorieë*, geredigeer deur T.T. Cloete. Pretoria: Haum-Literêr: 530-531.

Kiefer, B.Z. 1995.

*The potential of picture books – From visual literacy to aesthetic understanding*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.

Klingberg, G. (red.) 1976.

The different aspects of research into the translation of children's books and its practical application, in *Children's books in translation: proceedings of the third symposium of the International Research Society for Children's Literature*, geredigeer deur G. Klingberg. Södertälje: Almqvist: 84-89.

Klingberg, G. 1986.

*Children's fiction in the hands of translators*. Malmö: CWK Gleerup.

Lategan, A. 2002.

Korrespondensie. 29 Oktober, Kaapstad, Suid-Afrika.

Laurentin, M. 1999.

*Amabukhu: Illustrations from Africa* (katalogus). Bologna: International Children's Book Fair.

Lefevere, A. 1992.

*Translation, rewriting & the manipulation of literary fame*. London : Routledge.

Lenake, J. 1996.

Children's Books in African languages: an overview, in *Other Worlds, Other Lives*, geredigeer deur M. Machet, S. Olen en T.B. vd Walt. Pretoria: University of South-Africa: 3:107-115.

Le Roux, M. 2002.

Geniale spanpoging lei almal na sprokiesland. *Die Burger*, 8 Julie: 9.



Linders, J. 1999.

*Doe nooit wat je moeder zegt – Annie M.G. Schmidt, de geschiedenis van haar schrijverschap.* Amsterdam: Querido.

Linders, J. 2000.

Het ene hollende konijn is het andere niet. *Literatuur zonder leeftijd*. 14 (51): 36-43.

Ludeker, I. 2002.

Veel Europa en een beetje Afrika. *Trouw*, 24 Julie: 12.

Machet, M., Olen S. & Van der Walt (red.). 1996.

*Other Worlds, Other Lives: proceedings of the International Conference on Children's Literature.* Pretoria: University of South-Africa.

Maissen, L. 1988.

Ei IBBY y yo. *Alacena*, 9(5): 21.

Marantz, K. 1983.

The picture book as an art object – A call for balanced reviewing, in *Signposts to a criticism of children's literature*, geredigeer deur R. Bator. Chicago: American library association: 152-156.

Mc Gillis, R. 1999.

Ages: All – Readers, Texts and intertext, in *Transcending boundaries*, geredigeer deur S.L. Beckett. New York: Garland. 111-124.

Mitchell, W.J.T. 1986.

*Iconology: Image, Text, Ideology.* Chicago & Londen: University of Chicago Press.

- Moebius, W. 1986.  
Introduction to picture book codes. *Word & Image*,  
2(2): 141-185.
- Moss, G. 1992.  
Metafiction, illustration, and the poetics of children's literature,  
in *Literature for children – contemporary criticism*, geredigeer  
deur P. Hunt. London: Routledge: 44-66.
- Munday, J. 2001.  
*Introducing Translation Studies – Theories and applications*.  
New York: Routledge.
- Naude, J.A. 2000.  
The Schocken Bible as source-orientated translation:  
description and implications. *Acta Theologica*, 20(1): 1-30.
- Neubert, A. & Shreve, G.M. 1992.  
*Translation as text*. Kent: The Kent State University Press.
- Nelson, M.E. 1991.  
Ze willen grieven eten: teorie en praktyk van die vertaling van  
'n Nederlandse kinderboek. D. Litt. Universiteit van  
Potchefstroom, Potchefstroom.
- Nhlanhla, M. 1988.  
The availability of indigenous literature, in *Towards  
understanding*, geredigeer deur I. Cilliers. Kaapstad:  
Maskew: 162-166.
- Nikolajeva, M. 1996.  
*Children's literature comes of age*. New York: Garland.
- Nodelman, P. 1988.  
*Words about pictures – the narrative art of children's  
picture books*. Athens & Londen: University of Georgia Press.



- Nord, C. 1997.  
*Translating as a purposeful Activity – Functionalist approaches explained.* Manchester: St Jerome.
- Nord, C. 2001.  
 Loyalty revisited – Bible translation as a case in point.  
*The Translator*, 7(2): 185-202.
- Ohlhoff, H. 1992.  
 Kode, in *Literêre terme en teorieë*, geredigeer deur T.T. Cloete.  
 Pretoria: Haum Literêr.
- Oittinen, R. 1993.  
*I am me, I am other: on the dialogics of translating for children.*  
 Tampere: University of Tampere.
- Oittinen, R. 1995.  
 The verbal and the visual: of the carnivalism and dialogics of  
 translating for children. *Compar(a)ison*. (2): 1-21.
- Oittinen, R. 2000.  
*Translating for children.* New York: Garland.
- Oittinen, R. 2001.  
 On translating the picture book. *Perspectives*. 30: 1-11.
- Oittinen, R. 2003.  
 Where the wild things are. *META*. 48(1-2): 1-13.
- Opland, J. 1992.  
 Mondelinge literatuur, in *Literêre terme en teorieë*, geredigeer  
 deur T.T. Cloete. Pretoria: Haum-Literêr: 320-325.
- O'Sullivan, E. 2000.  
*Kinderliterarische Komparatistik.* Heidelberg:  
 Universitätsverlag C. Winter.

- Paul, L. 1999.  
Postmodernism is over. Something else is here. What?, in  
*Transcending boundaries*, geredigeer deur S.L. Beckett.  
New York: Garland: 239-254.
- Parker-Webster, J. 2003.  
Korrespondensie. 29 Mei, Fairbanks, Alaska.
- Pinto, D. 2000.  
Language Matters: studies in the languages of Southern  
Africa. *Translation studies in South Africa*, 31:130-154.
- Pomorska, K. 1984.  
Foreword, in *Rabelais and his world*, deur M. Bakhtin.  
Bloomington: Indiana University Press: viii-xi.
- Pulles, E.B. 1990.  
’n Eksperimentele verkenning van grafiese manipulasie  
ter wille van doeltreffende kommunikasie in die prenteboek.  
MA.BK.-verhandeling, Universiteit van Potchefstroom,  
Potchefstroom.
- Racekova, J. (red.). 1997.  
*The illustrator in his relationship to today's conditions of life:  
Miscellany of the International Symposium of illustrations,  
Bratislava*. Bratislava: BIBIANA.
- Roep, N. 2000.  
Kinders, katten en een dierencarnaval. *Trouw*, 5 Februarie.
- Rood, C.F. 1995.  
Die kinderboekillustreerder as kunstenaar – ’n evalueringstudie  
aan die hand van enkele Suid-Afrikaanse  
kinderboekillustreerders. M.Bibl.-verhandeling, Universiteit  
van Potchefstroom, Potchefstroom.



Schäffner, C. 2001.

Translation studies, om te verskyn in *Handbook of Pragmatics* geredigeer deur J.A. Blommaert, C. Bulcaen, J.A. Östman, J. Verschueren. Amsterdam en Philadelphia: John Benjamins.

Schapiro, M. 1996.

*Words, script and pictures – Semiotics of visual language.* New York: George Braziller.

Schwarcz, J.H. 1982.

*Ways of the illustrator – Visual communication in children's literature.* Chicago: American Library Association.

Schwarcz, J.H. 1988.

Visual communication: the importance of children's literature, in *Towards understanding*, geredigeer deur I. Cilliers. Cape Town: Maskew: 30-43.

Schwarcz, J.H. 1991.

*The picture book comes of age.* Chicago: American Library Association.

Shavit, Z. 1986.

*Poetics of children's literature.* Athens: The University of Georgia Press.

Silke, E. 2001.

André le Fevere: A discussion of his work and its relevance to translation studies research. M.Phil. (vertaling)-werkstuk, Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.

Snyman, M. 2002.

Spree met foete. *Beeld*, 25 November: 11.

Steenberg, E. 1992a.

Kinderliteratuur, in *Literêre terme en teorieë*, geredigeer deur T.T. Cloete. Pretoria: Haum Literêr: 202-204.

- Steenberg, E . 1992b.  
 Volksverhaal, in *Literêre terme en teorieë*, geredigeer deur T.T. Cloete. Pretoria: Haum Literêr: 575-576.
- Stewig, J.W. 1995.  
*Looking at picture books*. Fort Atkinson: Highsmith Press.
- Thiele, J. 1997.  
*Experiment Bilderbuch – Impulse zur Neubestimmung der Kinderbuchillustration* (katalogus). Oldenburg: Stadtmuseum Oldenburg.
- Thiele, J. 2000.  
*Das Bilderbuch – Ästhetik, Theorie, Analyse, Didaktik & Rezeption*. Oldenburg: Isensee.
- Tötemeyer, A.J. 1986.  
 Die visuele uitbeelding van die swarte in die Suid-Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur, in *Doer-land-y – Suid-Afrikaanse geïllustreerde prenteboeke*, geredigeer deur M. Hölscher. Pretoria: Daan Retief: 36-46.
- Van Buul, T., Holtrop, A. & Salverda, M. (red.). 1991.  
*Altijd acht gebleven*. Amsterdam: Querido.
- Van Coillie, J. 1999.  
*Leesbeesten en boekenfeesten: Hoe werken kinder- en jeugdboeken?* Leuven: Davidsfonds.
- Van den Berg, R. 2002.  
 Humor tegen het egoïsme. *Nederlands dagblad*, 6 Julie:5.
- Van der Leije, L. 2002.  
 Korrespondensie. 7 Oktober, Amsterdam, Nederland.
- Van Haute, B.M.R. (red.). 1999.  
*Art history: study guide ARH101-E*. Pretoria: Unisa.



- Van der Walt, T.B. 1997.  
Publishing Children's books in a multicultural and multilingual society, in *The illustrator in his relationship to today's conditions of life: Miscellany of the International Symposium of illustrations, Bratislava*, geredigeer deur J. Racekova. Bratislava: BIBIANA: 107-109.
- Van Leuven-Zwart, K.M. 1992.  
*Vertaalwetenskap: Ontwikkelingen en Perspectieven*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Van Rensburg, A. 2001.  
Lawrence Venuti. M.Phil. (Vertaling)-werkstuk. Universiteit van Stellenbosch, Stellenbosch.
- Venuti, L. 1995.  
*The Translator's invisibility – A history of translation*. London: Routledge.
- Venuti, L. 1998.  
*The scandals of translation – Towards an ethics of difference*. London: Routledge.
- Venuti, L. (red.). 2000.  
*The translation studies reader*. London: Routledge.
- Vermeer, H.J. 1998.  
Starting to unask what translatology is about. *Target*, 10(1): 41-68.
- Vermeer, H.J. 1996.  
*A Skopos Theory of Translation – Some arguments for and against*. Heidelberg: TextconText.
- Vloeberghs, K. 2000.  
Rebellie zonder een woord. *Literatuur zonder leeftijd*, 14(voorjaar): 5-16.

Vrooland-Löb, T. 1987.

De tekenaars van Annie M.G. Schmidt. *Bzzletin*, 149: 34-40.

Walker, A.K., Kruger, I.C., & Andrews, A. 1995.

Translation as Transformation: A process of Linguistic and Cultural Adaptation. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Taalkunde*, 26:99-115.

Wallis, B. 1984.

*Art after modernism: rethinking representation*. New York: The new museum of contemporary art, New York.

Whalen-Levitt, P. 1986.

Breaking the frame: bordering on illusion. *School library journal*, 32: 100-103.

Willats, J. 1997.

*Art and representation – new principles in the analysis of pictures*. Princeton: Princeton University Press.

Witvliet, M. 1999.

Ik doe niet alsof ik kind ben. *Reformatorisch Dagblad*, 6 Oktober: 23.

Witvliet, M. 2002.

Speelse sprokies met moraal. *Reformatorisch Dagblad*, 5 Augustus: 11.



**BYLAE A: ILLUSTRASIES**

---

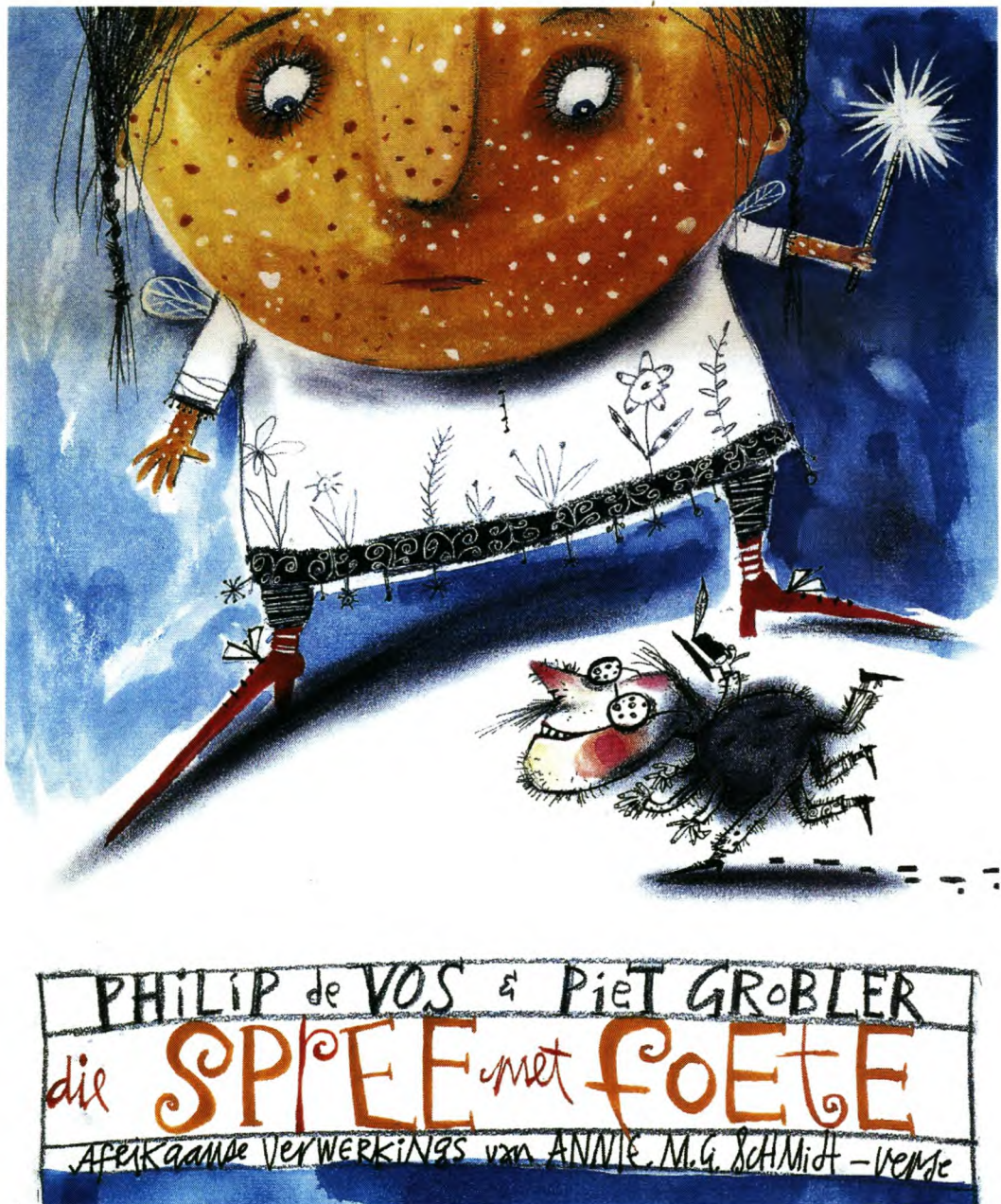


Fig. 1. Piet Grobler, Omslagillustrasie vir *Die spree met foete*.

Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.

(Schmidt, 2002.)



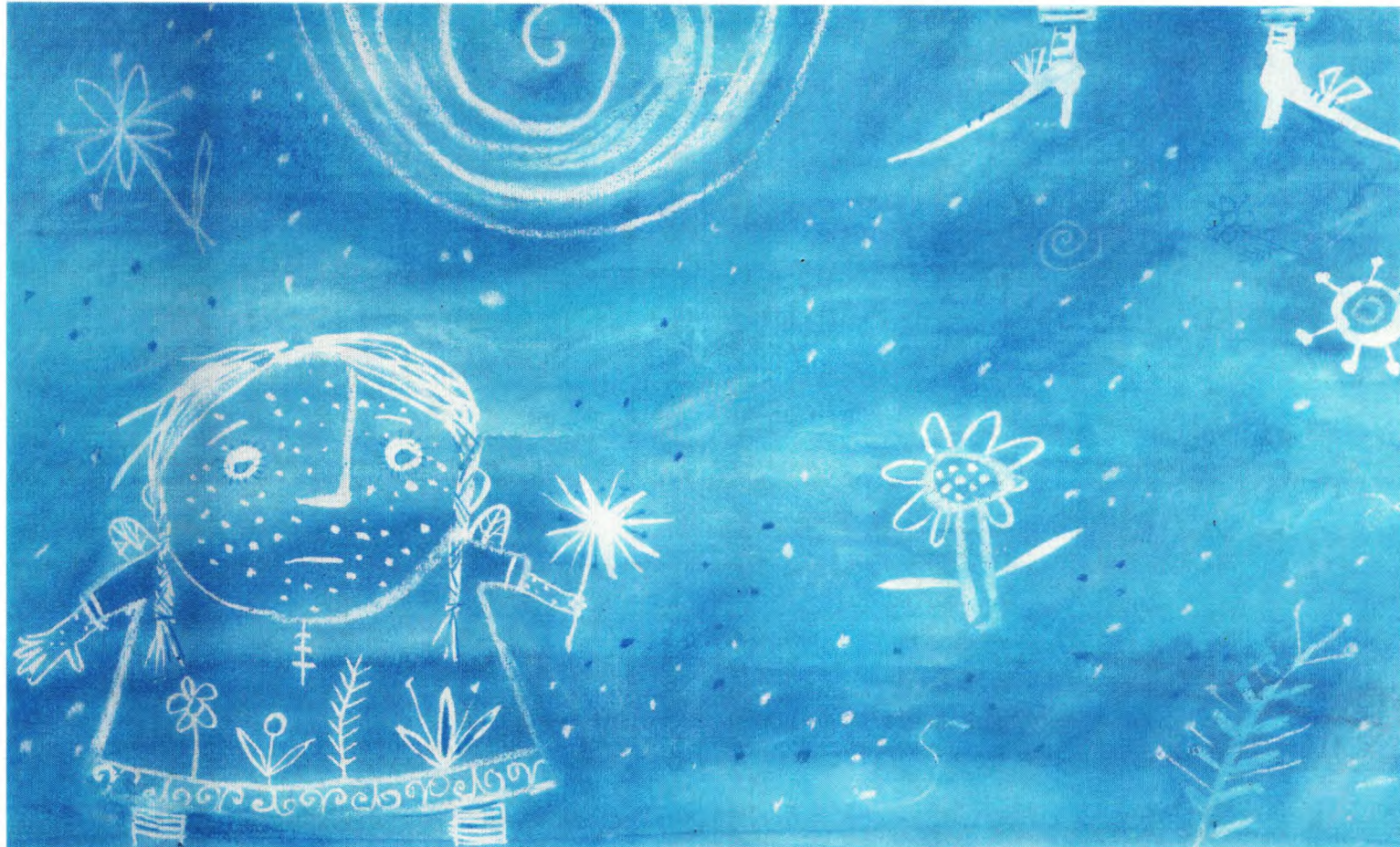


Fig. 2. Piet Grobler, Skutblaaie vir *Die spreek met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)



Fig. 3. Piet Grobler, Franse titelblad vir *Die spree met foete*.  
Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)





Fig. 4. Piet Grobler, Titelblad vir *Die spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)



Fig. 5. Piet Grobler, *Die sprokiesskrywer* uit *Die spree met foete*.  
Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)





Fig. 6. Piet Grobler, Inhoudsopgawe vir *Die spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)

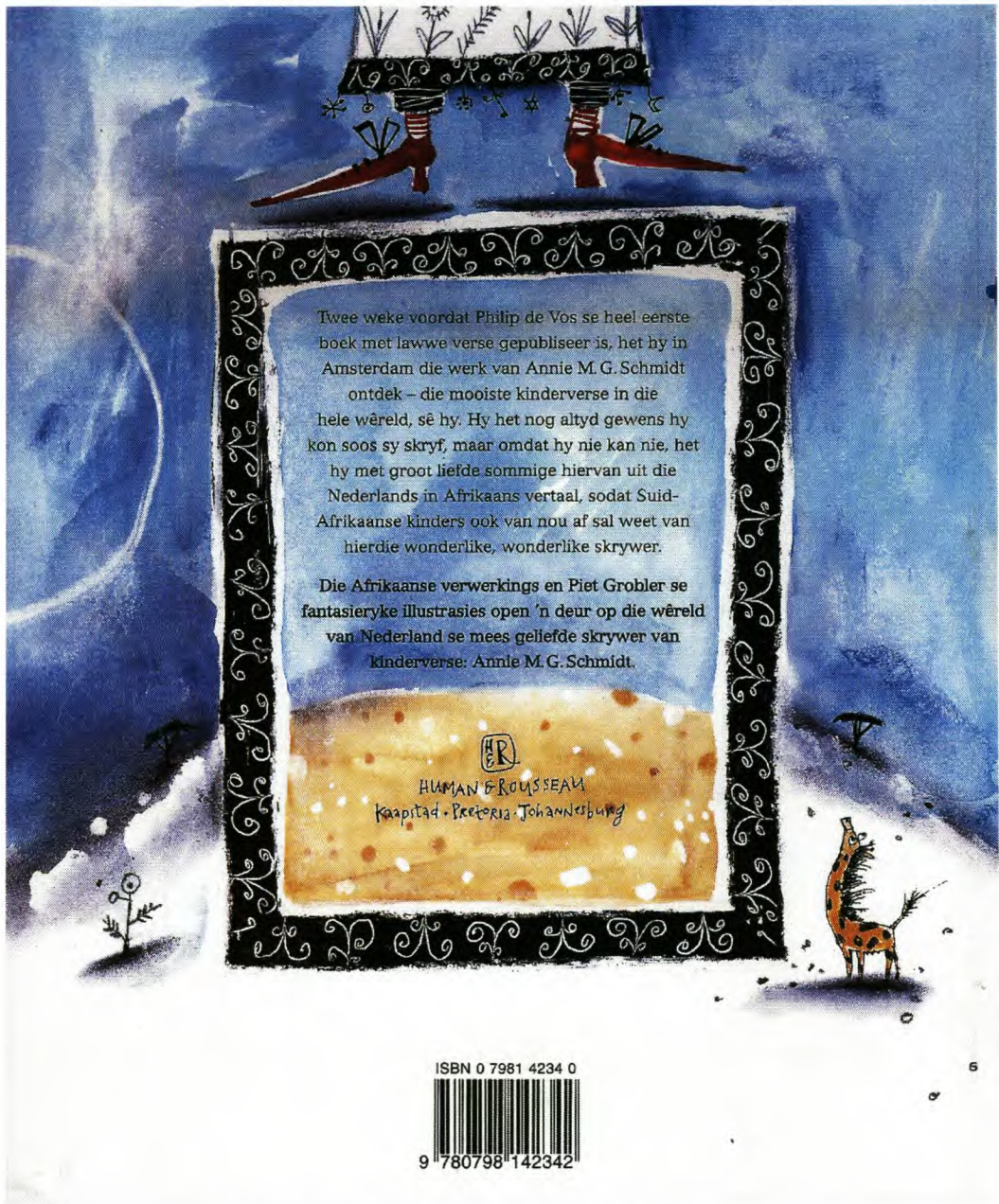


Fig. 7. Piet Grobler, Agterplatillustrasie vir *Die spree met foete*.  
Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)



Eenkeer was daar 'n moederfee.  
En was daar kindertjies? Ja, twee.  
Twee piepfyn feetjie-kindertjies  
met vlerkies net soos vlindertjies.  
Hul twee was albei mooi en slank,  
Die een was bleek en lilliblanck,  
'n liewe kind ('n soete . . .),  
maar die ander was vol sproete.

Die moeder voel toe erg begaan  
en was dié kind met lewertraan,  
met katjiesdou en hondemelk,  
sy doop haar in 'n lilliekeik,  
maar help dit haar? O nee, o nee,  
sy was en bly 'n sproetefee.

Nou kon die moeder niks meer doen,  
sy gee die kind 'n afskeidsoen:  
Jy het as fee (sag uitgedruk)  
volledig en totaal misluk.

Gaan na die koning Barrebeit  
en sê vir hom: U Majesteit,  
my moeder stuur haar groete.  
Ek is 'n fee met sproete.

Dalk neem die koning jou in diens.  
Dus sê ek liewerster tot siens!  
Miskien het hy 'n blink idee  
vir 'n min of meer mislukte fee.

Die feetjie het toe ver gereis  
op pad na daardie blink paleis  
en prewel sy die hele tyd:  
O grote Heer en Majesteit,  
my moeder stuur haar groete.  
Ek is 'n fee met sproete.

Maar - toe sy die paleis bespied,  
begin sy rittel soos 'n riet.  
En toe sy voor die koning staan,  
vra hy: Waar kom dié kind vandaan?

Skoon wit van senuagtigheid  
sê sy: O grote Majesteit,  
my moeder stuur haar groete.  
Ek is 'n spreek met foete.

Die koning sê: Ek't opgelet  
en merk dat jy wêl voete het,  
maar, liewe kindjie, glo my goed:  
Ek het nog nóóit 'n spreek ontmoet.

Toe gee hy dadelik bevel:  
die hele hof kom aangesnel.  
Die koning sê: Dit is 'n spreek,  
iets héél besonders. Gee haar tee,  
en gee haar koek. En pienk roomys.  
Sy sal bly woon in my paleis.

Toe bly die fee, 'n lang-lang tyd  
in die paleis van Barrebeit.  
En nié as kamermeisie, nee!  
Sy is benoem as oppersprek.

Sy het 'n pragtige spinet  
en blink pantoffels voor haar bed.  
En al die here van die hof  
kniel voor die spreekjie in die stof.  
Uit hierdie storie kan jy lees,  
dat jy as fee misluk mag wees,  
maar heel geslaag kan wees as spreek.  
Dit maak mens dankbaar - Ja, terdeê!



Fig. 8. Piet Grobler, *Die mislukte fee* uit *Die spreek met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)



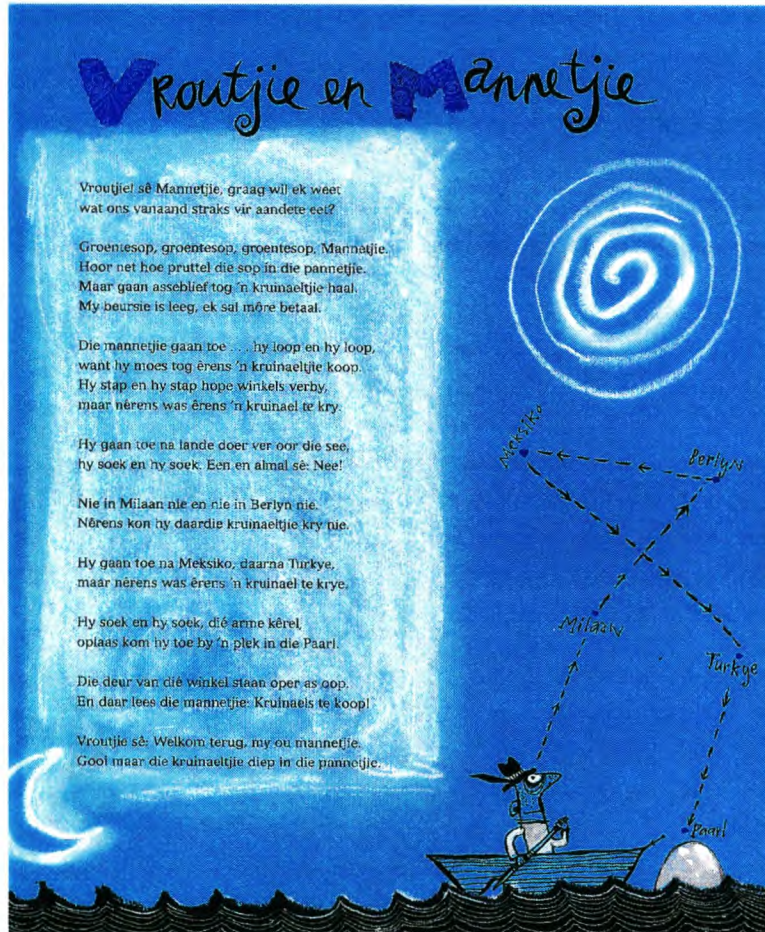


Fig. 9. Piet Grobler, *Vroutjie en mannetjie* uit *Die spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)





Fig. 10. Piet Grobler, *Die seemeerminne* uit *Die spreek met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)



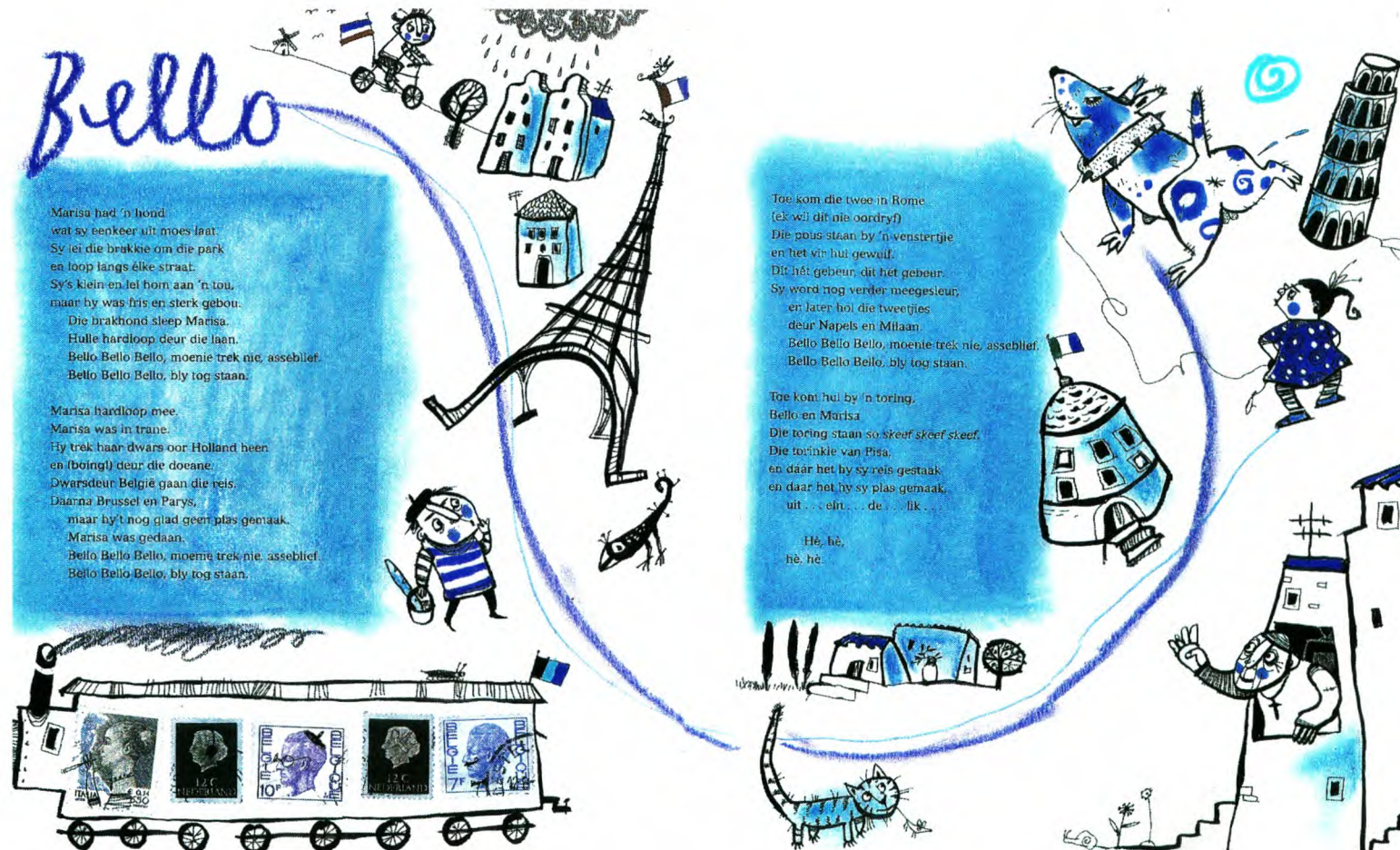


Fig. 11. Piet Grobler, *Bello* uit *Die spreek met voete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.

(Schmidt, 2002.)





Fig. 12. Piet Grobler, *Die meisie met die nylon hare* uit *Die spree met foete*.  
Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)



Fig. 13. Piet Grobler, *Drie menere in die woud* uit *Die spreek met voete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)



# Tante Truida & Tante Rosie

Tante Truida en tante Rosie  
sit op 'n sofabankie  
met beskuitjies in 'n dosie  
en 'n warm rooibosdrankie.

Dis nat, sê tante Rosie.  
Dit stort, sê tante Trui.  
Ja, dit vul my met emosie,  
lieuwe hemel, wat 'n bui.

So sit die twee en skinder.  
(Geen oomblik word geswyg).  
Hulle rooibos tee raak minder  
en die water styg en styg...

Die reën stort neer in strome.  
Dit reën verskriklik lank.  
Dit stort oor dak en bome...  
raak aan die vensterbank.

Die waters styg net soos 'n see  
tot by die sofabankie  
en neem die liewe tantes mee  
elk met haar rooibosdrankie.

Hul drywe oor die water.  
En sit daar hand aan hand.  
'n Maand of sewe later  
bereik hul Kammaland.

Dáár sit tante Roos en Truitjie  
steeds op hul sofabankie,  
met 'n Kammaland-beskuitjie  
en 'n Kammalandse drankie.



Fig. 14. Piet Grobler, *Tante Truida en tante Rosie* uit *Die spreek met foete*.  
Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)



Fig. 15. Piet Grobler, *Die prinses en die krimpvarkie* uit *Die spree met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)





Fig. 16. Piet Grobler, *Marietjie wat bang was vir water en seep uit Die spreek met foete*.  
Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)

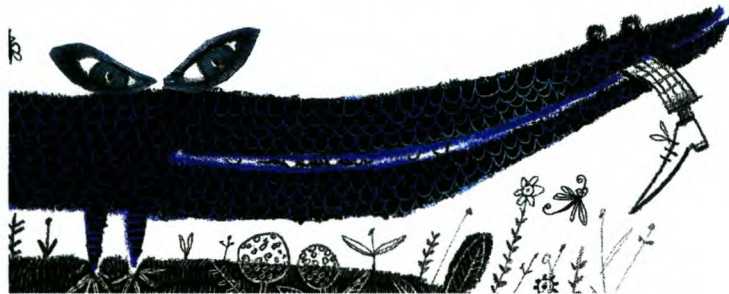


# Isabella Caramella

Isabella  
Caramella  
plons die bybie in die bad.  
Isabella



Caramella  
het 'n spierwit wolhaar kat  
en twee spierwit wolhaar-muise en 'n groen-en-geel konyn  
en sy het 'n grote krokodil, en sy noem dié dier Petyn.  
Isabella  
Caramella  
speel so suutjies in die sand.  
Isabella  
Caramella  
het 'n ruiker in haar hand.  
Maar . . . as daar goor besoekers kom deur die hekkie van haar tuin,  
roep sy saggies baie saggies na haar krokodil Petyn.  
en die krokodil Petyn  
eet die nare mense op,  
van hul tone tot hul hare, met 'n hap en met 'n hopt!  
Eers was daar juffrou Carolien wat niks van kinders hou  
en die dame met die tjalle wat so skinder en so snou.  
Daardie krokodil verslind meneer van Hoven op die gras  
tot die laaste nare stukkie van sy nare winterjas.



Isabella  
Caramella  
waar is juffrou Carolien?  
Het jy daik  
meneer van Hoven  
met sy winterjas gesien?  
En die dame met die tjalle was dan so gesond en fiks . . .  
Isabella  
Caramella  
weet mooi niks.  
En sy speel  
die heeldag voort  
met haar groen-en-geel konyn  
en daar langs haar  
op die stoepie  
sit die krokodil Petyn.  
Isabella Caramella  
sê net: Ai tog, aspatat!  
Isabella  
Caramella  
plons die bybie in die bad.



Fig. 17. Piet Grobler, *Isabella Caramella* uit *Die spreek met foete*. Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.

(Schmidt, 2002.)



# Ystervarkie-Wiegelied

So ja, so ja, Prikkeltjie, daar buite skyn die maan.  
Jy is 'n ystervarkentjie, dit moet jy goed verstaan.  
Jy is 'n ystervarkentjie, dit weet jy tog ten volle.  
Die leeu spog met 'n maanhaar, en luiperd spog met kolle  
en onse tante eekhorning het 'n rooibruin wolhaar stert,  
maar jy het net jou pennetjies, en dié is veel meer werd.  
Slaap, my kleine Prikkeltjie, dan word jy groot en dik  
soos Pappa en soos Mamma (en dit bring net geluk).  
Die olifantjie het 'n slurp, en beer spog met sy kloue,  
en papegaai het vere: daar's groenes en 'n bloue,  
en onse oom kameelperd het 'n baie lang lang nek,  
maar jy het net jou pennetjies, al lyk dit bietjie gek.  
So ja, so ja Prikkeltjie, dit is al vreeslik laat.  
Jy is die mooiste varkentjie waar mense oor kan praat.  
Die ysbeer dra 'n wolhaarpels vir warm-hou van binne,  
en koele spog met horings, en visse spog met vinne,  
en onse neef die otter het 'n warm donker jas,  
maar jy het net maar pennetjies en dié kom goed te pas.  
So ja, so ja Prikkeltjie, daar buite skyn die maan,  
Jy is 'n ystervarkentjie, dit moet jy goed verstaan.

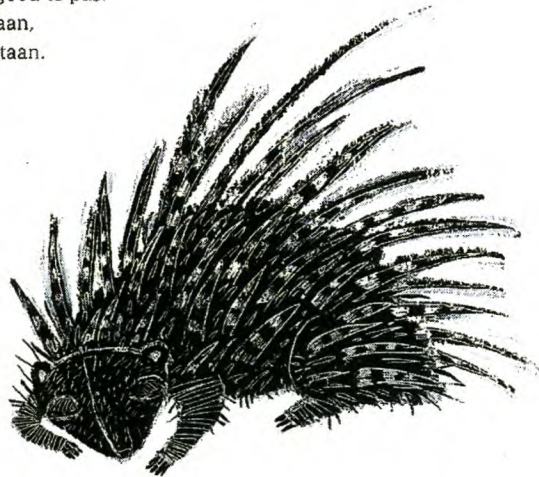
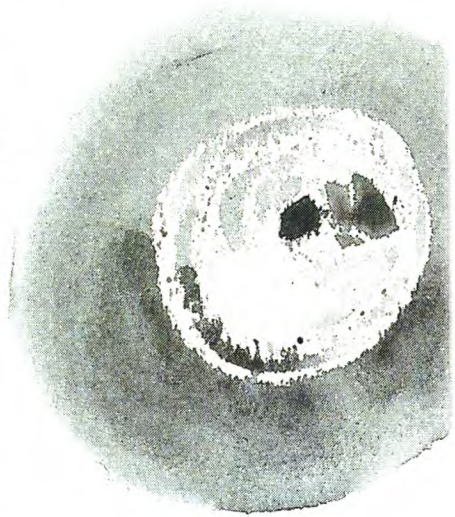


Fig. 18. Piet Grobler, *Ystervarkie wiegelied* uit *Die spree met foete*.  
Gemengde media, 21,5 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 2002.)



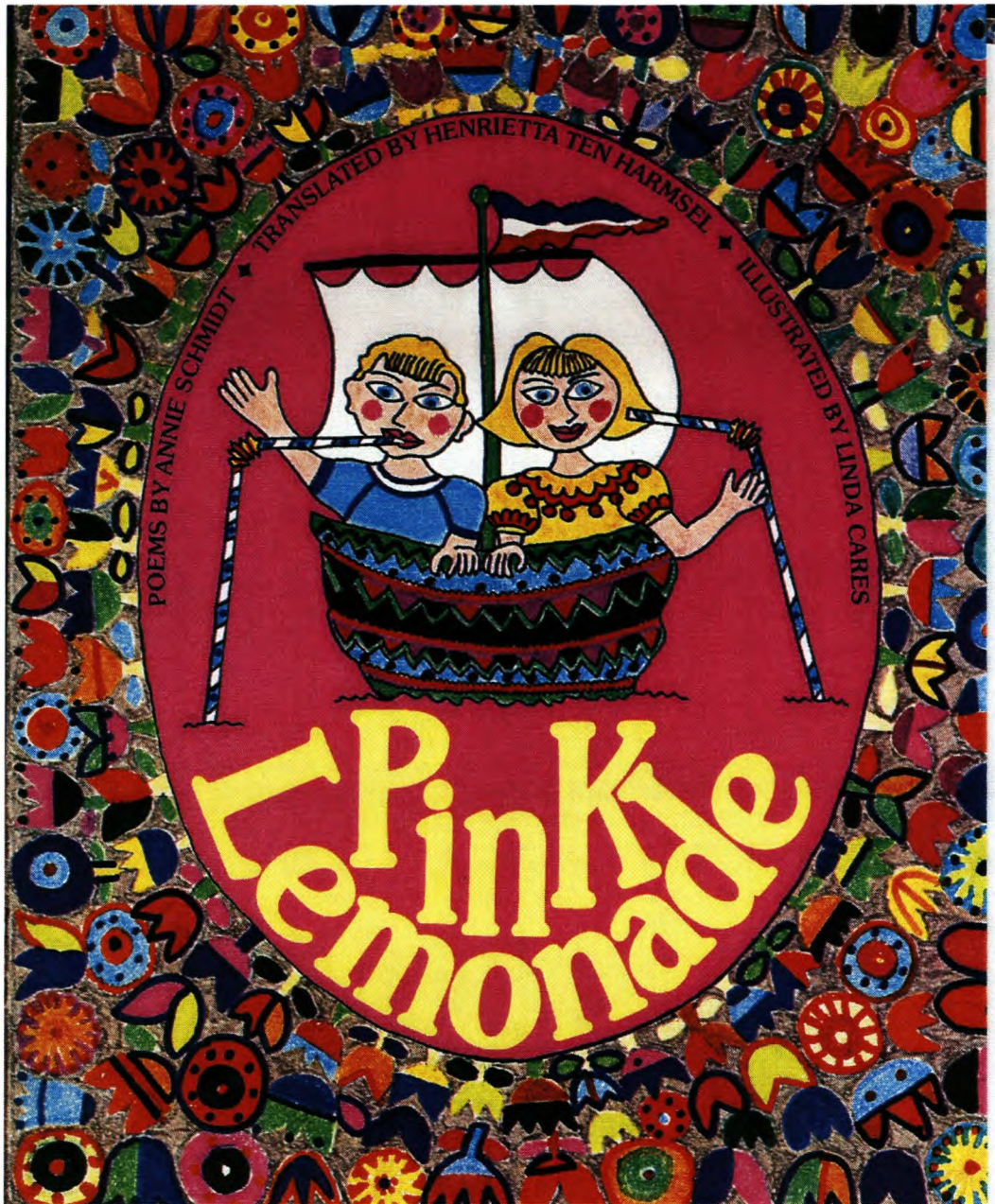


Fig. 19. Linda Cares, omslagillustrasie vir *Pink lemonade*. Gemengde media, 21 x 25,5 cm. (Schmidt, 1981.)





Fig. 20. Mance Post, *Isabella Caramella* uit *Ziezo*. Houtskool, 21 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 1995.)



## Isabella Caramella

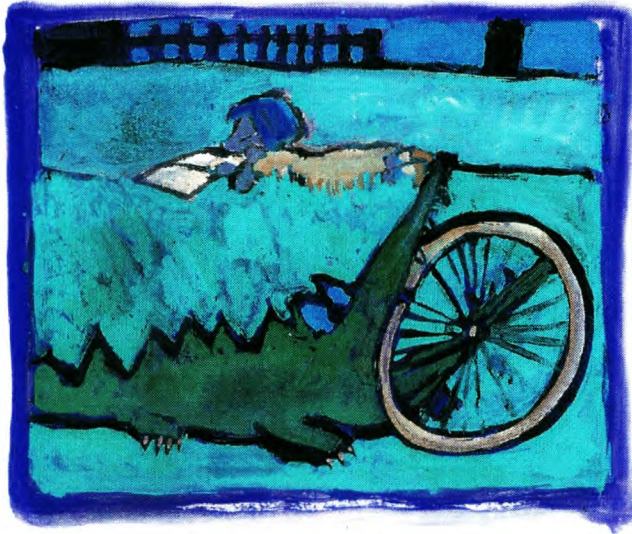
Isabella  
Caramella  
doet de baby in het bad.  
Isabella  
Caramella  
heeft een witte wollen kat  
en twee witte wollen muizen en een roodgeruit konijn  
en ze heeft een krokodil: die heet Petijn.



Isabella  
Caramella  
speelt zo zoetjes in het zand,  
Isabella  
Caramella  
met een ruiker in haar hand.  
Maar zodra er hele nare mensen op visite zijn,  
roept ze zachtjes om haar krokodil Petijn.

Fig. 21a & b. Harry Geelen, *Isabella Caramella* uit *Ik wil alles wat niet mag*. Akriel, 21 x 23,5 cm.  
(Schmidt, 2002a.)





En de krokodil Petijn  
eet alle nare mensen op,  
van hun tenen tot hun haren, hollichap en hollichop!  
Zoals juffrouw Schoppetien die niet van kleine kinders houdt  
en de dame met het bontje die zo zeurt en die zo snauwt.  
En de krokodil verslindt meneer Van Boven op het gras  
tot het laatste nare stukje van zijn nare overjas.



Isabella  
Caramella,  
waar is juffrouw Schoppetien?  
Heb jij soms  
meneer Van Boven  
met zijn overjas gezien?  
Weet je of die dikke dame weggegaan is op haar fiets?  
Isabella  
Caramella  
*weet van niets.*

Fig. 22a & b. Harry Geelen, *Isabella Caramella* uit *Ik wil alles wat niet mag*. Akriel, 21 x 23,5 cm.  
(Schmidt, 2002a.)



En ze zit zo  
zoet te spelen  
met haar roodgeruit konijn  
en daar naast haar  
op het stoepje  
zit de krokodil Petijn.



Isabella  
Caramella  
zegt ziezo en dat was dat.  
Isabella  
Caramella  
doet de baby in het bad.

Fig. 23a & b. Harry Geelen, *Isabella Caramella* uit *Ik wil alles wat niet mag*. Akriel, 21 x 23,5 cm.  
(Schmidt, 2002a.)



## Het meisje met de nylon haren

Over het water van Sint Koedelare,  
daar zat een meisje met nylon haren,  
zat in een toren gevangen, alleen,  
zat in een toren van steen.

Was een klein vissertje, ging uit varen  
over het water van Sint Koedelare.  
Onder die toren daar legde hij aan,  
zag er het meisje staan.

Kom toch beneden en blijf er niet zuchten!  
Over het watertje zullen wij vluchten!  
Is er geen trappetje, is er geen poort?  
Is er geen zilveren koord?

Ach, zei het meisje met nylon haren,  
'k zit in die toren al zo lange jaren...  
nergens een trappetje, nergens een tree...  
nooit kan ik meer naar benee.

Arm klein meisje, dat zat daar gevangen,  
traantjes druppelden over haar wangen,  
vielen omlaag langs de toren van steen...  
druppelden een voor een.

Omdat het zóveel traantjes waren  
steeg er het water van Sint Koedelare,  
steeg ook het bootje tot vlak bij het raam.  
Nu waren zij te zaam.

Toen ging het meisje met nylon haren  
samen met 't vissertje schuitje varen,  
over het water en onder de brug...  
Nooit kwamen zij terug.

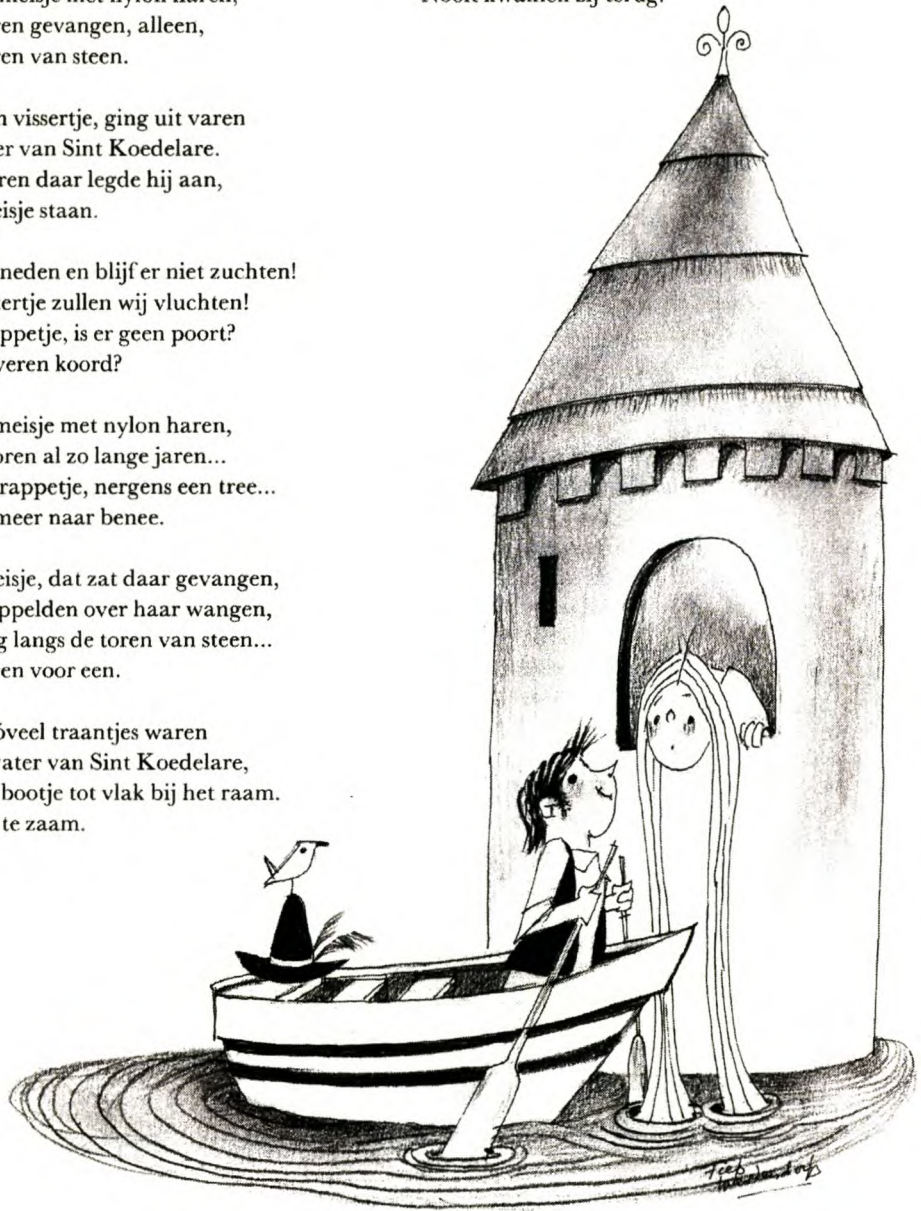


Fig. 24. Fiep Westendorp, *Het meisje met de nylon haren* uit *Ziezo*.

Ink, 21 x 25,5 cm.

(Schmidt, 1995: 124.)



Fig. 25. Harry Geelen, *Boot uit Het beertje Pippeloentje*. Akriel, 21 x 23,5 cm.  
(Schmidt, 2002b.)





Fig. 26. Harry Geelen, *Boot uit Het beertje Pippeloentje*. Akriel, 21 x 23,5 cm.  
(Schmidt, 2002b.)

# Het beertje Pippeloentje



## Pet

Kijk, het beertje Pippeloentje  
heeft geen sok en heeft geen schoentje,  
heeft geen dasje en geen boordje  
en geen tasje met een koordje  
en geen broekje en geen jakje  
en geen pakje met een zakje  
en geen hemdje en geen wolletje  
en geeneens een parasolletje,  
geen ponnetje voor in bed,  
maar

Pippeloentje heeft een pet!

Kijk, het beertje Pippeloentje  
gaat niet wandelen in 't plantsoentje  
en niet steppen op een stepje  
en niet scheppen met een schepje  
en niet knikkeren en niet tollen  
en niet hard de straat op hollen  
en niet schrijven en niet rekenen  
en geen bere-poppetjes tekenen  
en niet roetsjen van de trap,  
maar

Pippeloentje eet z'n pap.

Geef het beertje maar een zontje:  
Welterusten Pippeloentje!

## Boot

Kleine beertje Pippeloentje  
geeft z'n mamma beer een zontje,  
geeft z'n pappa beer een hand,  
want hij gaat naar Engeland.

Pippeloentje heeft een jekker  
en een koffer met een wekker  
en een grote zak met brood.  
Hij gaat varen op de boot.

En de westenwind gaat waaien  
en de and're beren zwaaien  
en ze roepen met z'n allen:  
Zal je niet in 't water vallen?

En niet op de reling staan?  
En geen and're beertjes slaan?  
En niet schoppen met je schoentje?  
Goeie reis dan, Pippeloentje!

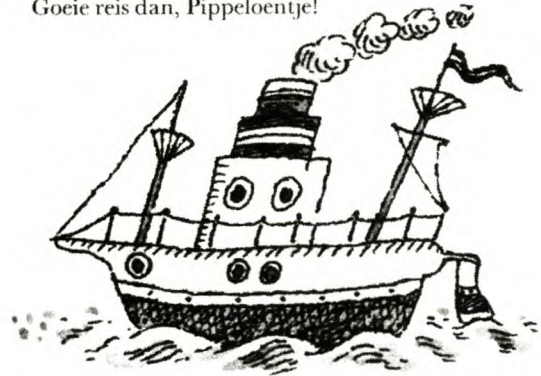


Fig. 27. Jan Jutte, *Boot* uit *Ziezo*. Ink, 21 x 25,5 cm.  
(Schmidt, 1995: 229.)





Fig. 28. Piet Grobler, omslagillustrasie vir *Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)





Fig. 29. Piet Grobler, skutblaaie vir *Net één slukkie, Padda!*  
Watterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)





Fig. 30. Piet Grobler, titelblad vir *Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm. (Grobler, 2002.)





Fig. 31. Piet Grobler, illustrasie uit *Net één slukkíe, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)





Fig. 32. Piet Grobler, illustrasie uit *Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)





Fig. 33. Piet Grobler, illustrasie uit *Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)





“Ons moet ’n bosberaad hou,” sê Leeu. “Wat te erg is,  
is te erg.”  
Die diere kom bymekaar onder die groot akasiaboom.



Dit kraai en kwetter en balk en brul, en almal  
is dit eens: Padda se bek moet oop dat die water  
kan uit.

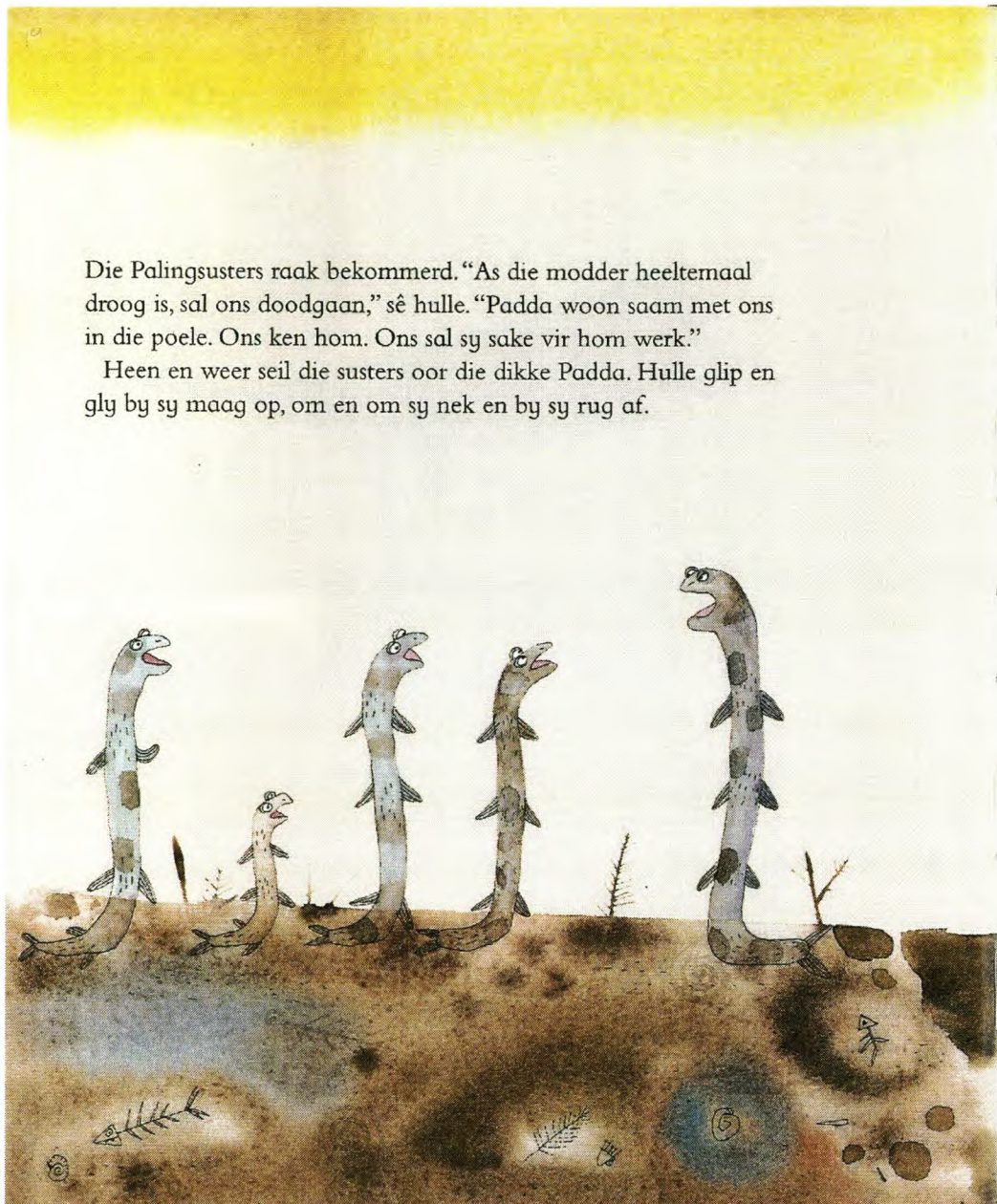
Fig. 34. Piet Grobler, illustrasie uit *Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)





Fig. 35. Piet Grobler, illustrasie uit *Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)





Die Palingsusters raak bekommerd. "As die modder heeltemaal droog is, sal ons doodgaan," sê hulle. "Padda woon saam met ons in die poele. Ons ken hom. Ons sal sy sake vir hom werk."

Heen en weer seil die susters oor die dikke Padda. Hulle glip en gly by sy maag op, om en om sy nek en by sy rug af.

Fig. 36. Piet Grobler, illustrasie uit *Net één slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm. (Grobler, 2002.)





Fig. 37. Piet Grobler, illustrasie uit *Net 66n slukkie, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)





Fig. 38. Piet Grobler, eerste voorlegging vir *Net één slukkie, Padda!*  
Watterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)



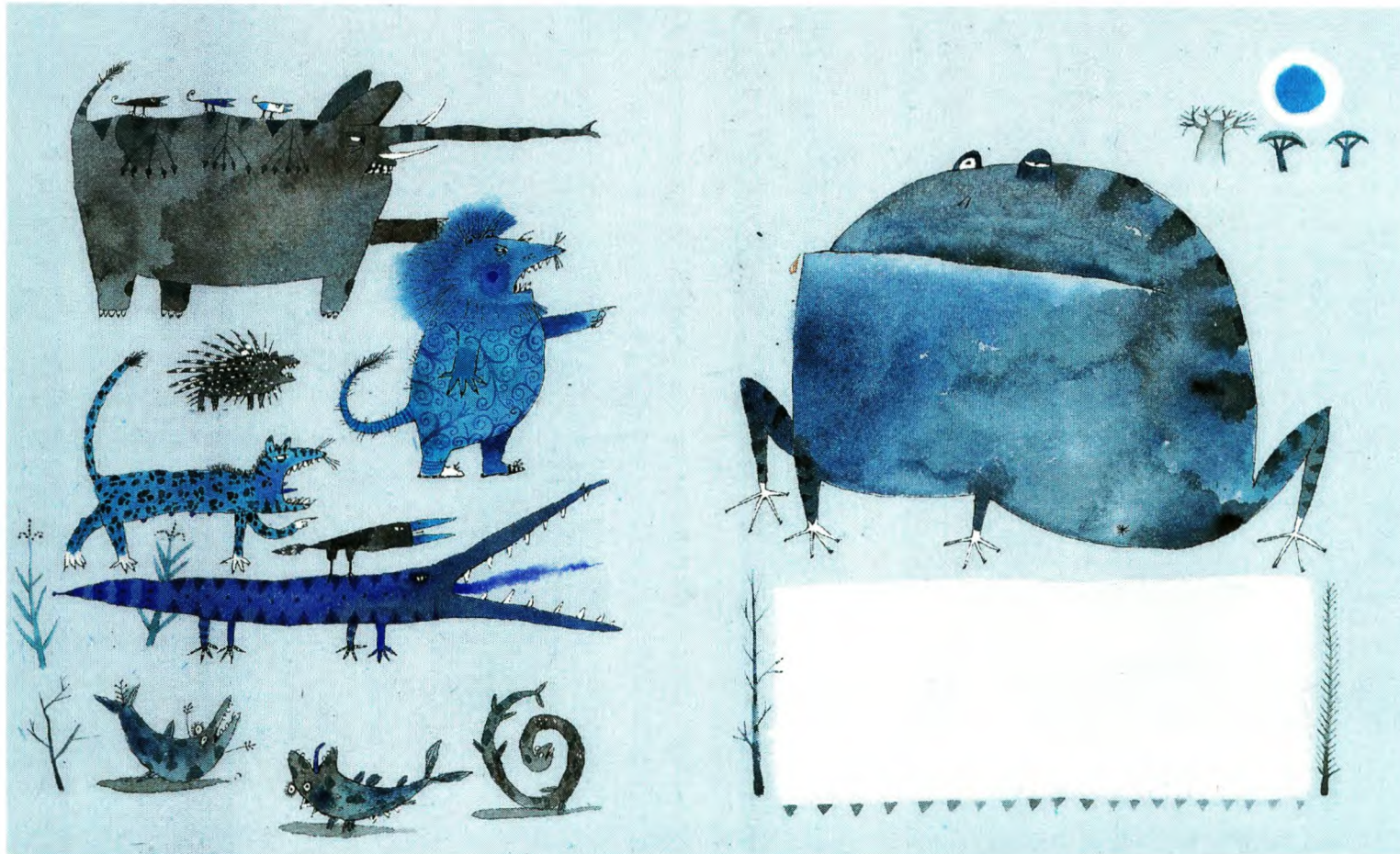


Fig. 39. Piet Grobler, derde voorlegging vir *Net één slukkies, Padda!* Waterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)





Fig. 40. Piet Grobler, tweede voorlegging vir *Net één slukkie, Padda!*

Watterverf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.

(Grobler, 2002.)





Fig. 41. Piet Grobler, derde voorlegging vir *Net één slukkie, Padda!*  
Watervarf-en-ink, 21,5 x 25,5 cm.  
(Grobler, 2002.)





Fig. 42. John Tenniel, illustrasie uit *Alice's adventures in Wonderland*.

Ink, 14 x 21 cm.

(Carrol, 1984.)





Fig. 43. Olga Siemaszko, ilustracje uit *Alicja w Krainie Czarów*.

Watervarf-en-ink, 13 x 20 cm.

(Carrol, 1957.)



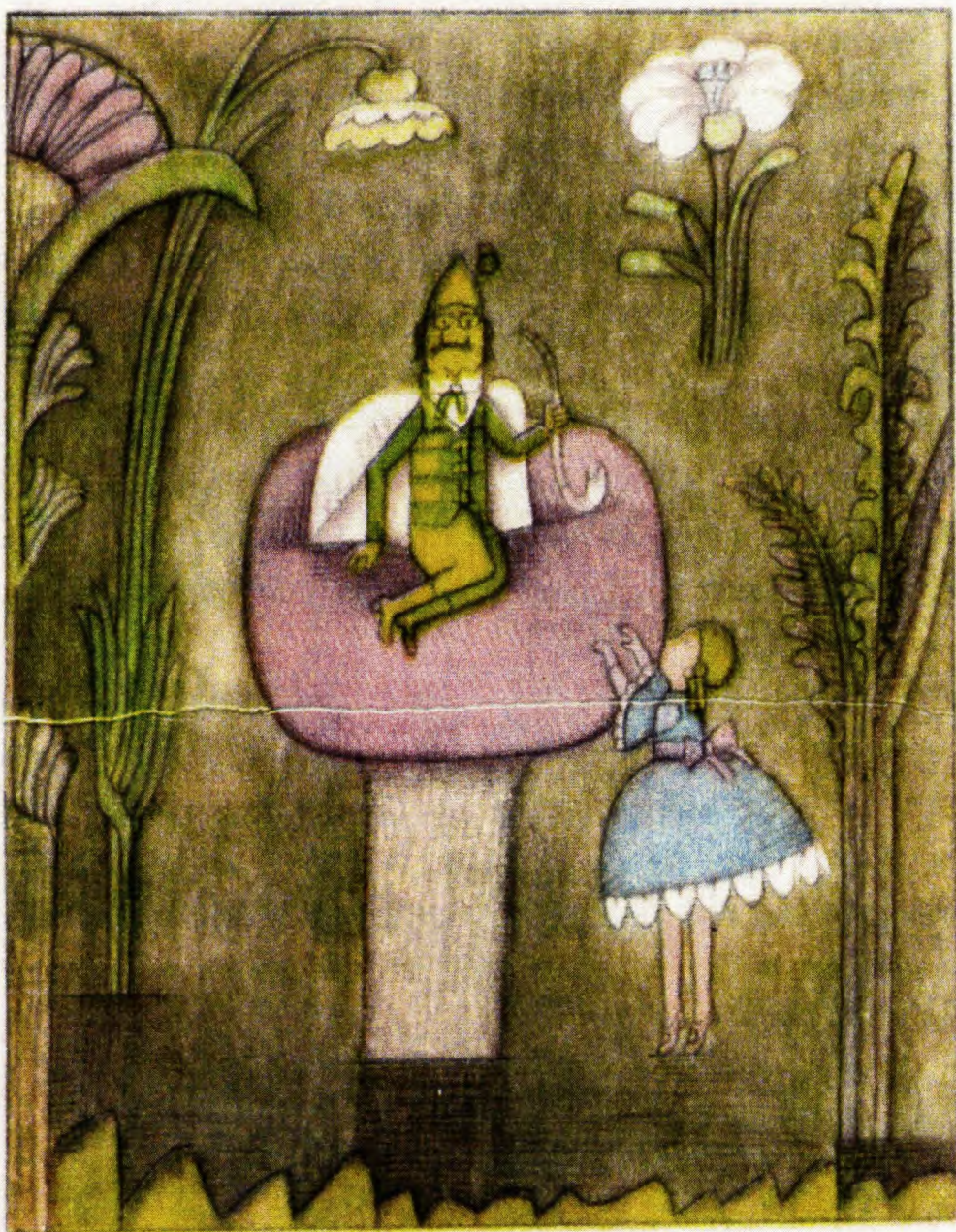


Fig. 44. Olga Siemaszko, ilustracje vir *Alicia w Krainie Czarów*.  
WATERVERF, 16 x 21 cm.  
(CARROL, 1977.)





Fig. 45. Darcy Penteadó, ilustrasie uit *Alice no País das Maravilhas*.  
Gemengde media.  
(Carrol, 1970.)





Fig. 46. Dusan Kallay, ilustrácie uit *Alica v krajine zázrakov*.

Gemengde media.

(Carrol, 1981.)



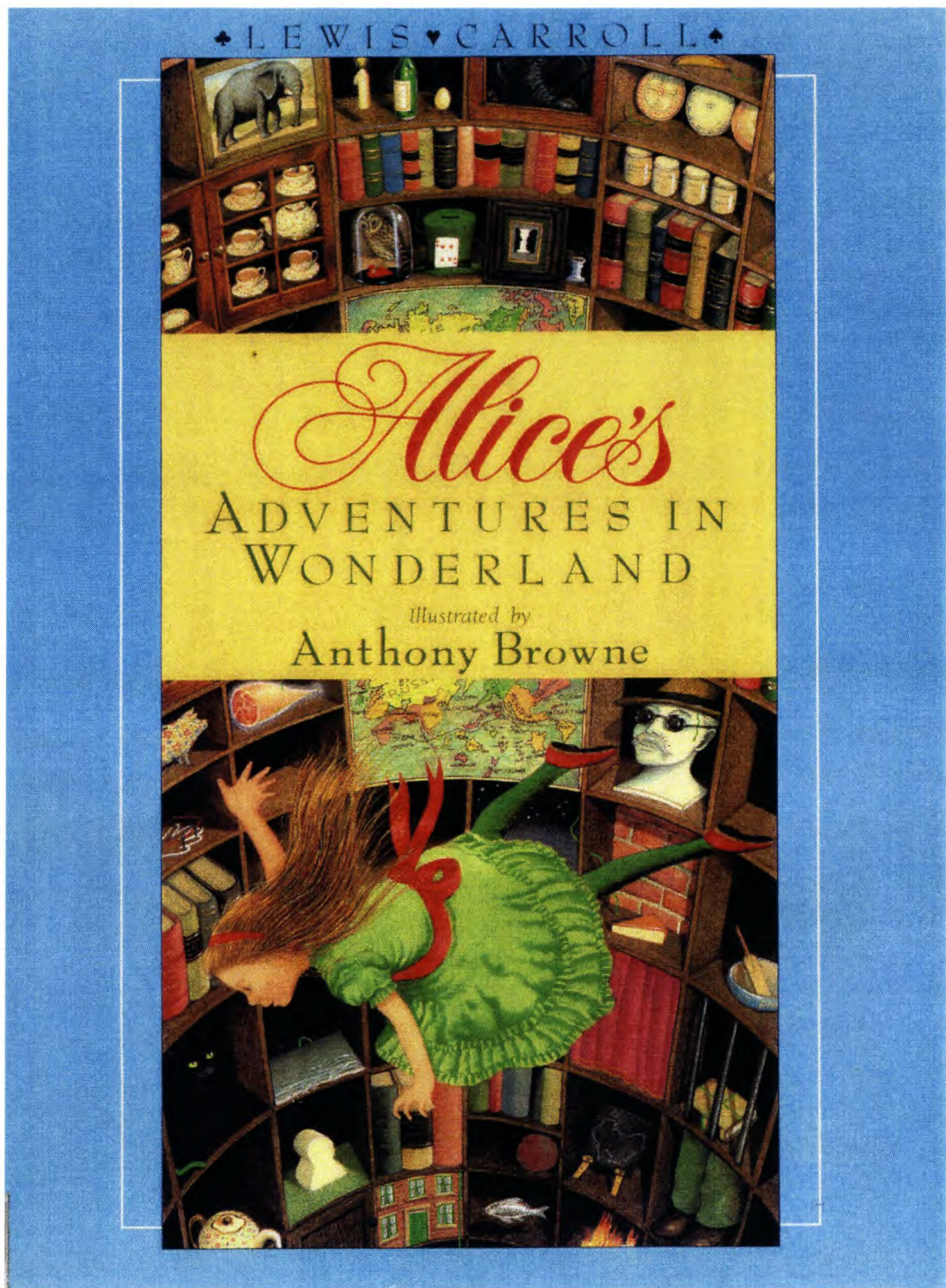


Fig. 47. Anthony Browne, voorblad vir *Alice's adventures in Wonderland*.  
Gemengde media.  
(Carrol, 1988.)



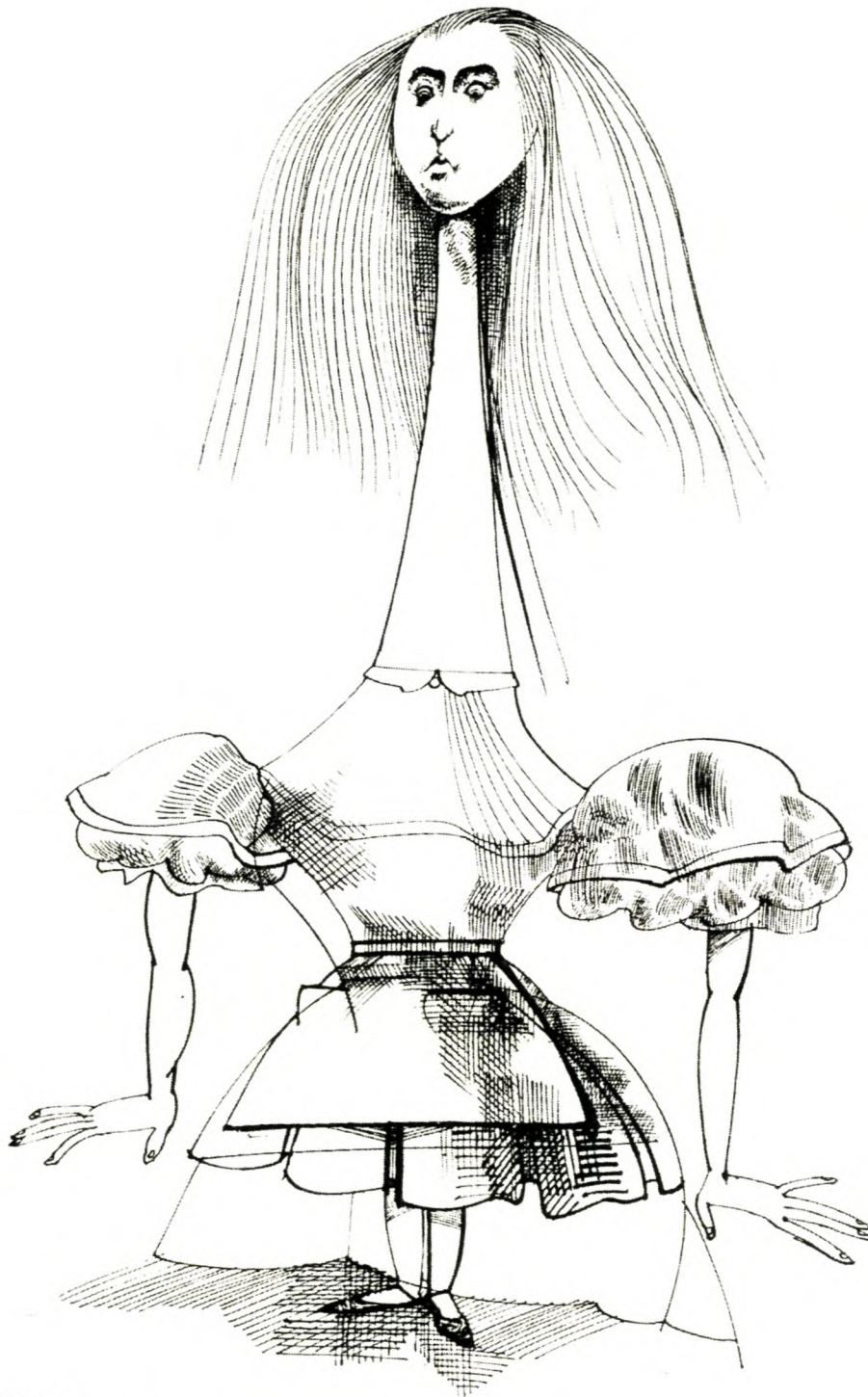


Fig. 48. Ralph Steadman, illustrasie uit *Lewis Carroll's Alice in Wonderland*. Ink.  
(Carrol, 1967.)



Fig. 49. Helen Oxenbury, illustrasie uit *Alice's adventures in Wonderland*. Waterverf.  
(Oxenbury, 1999.)



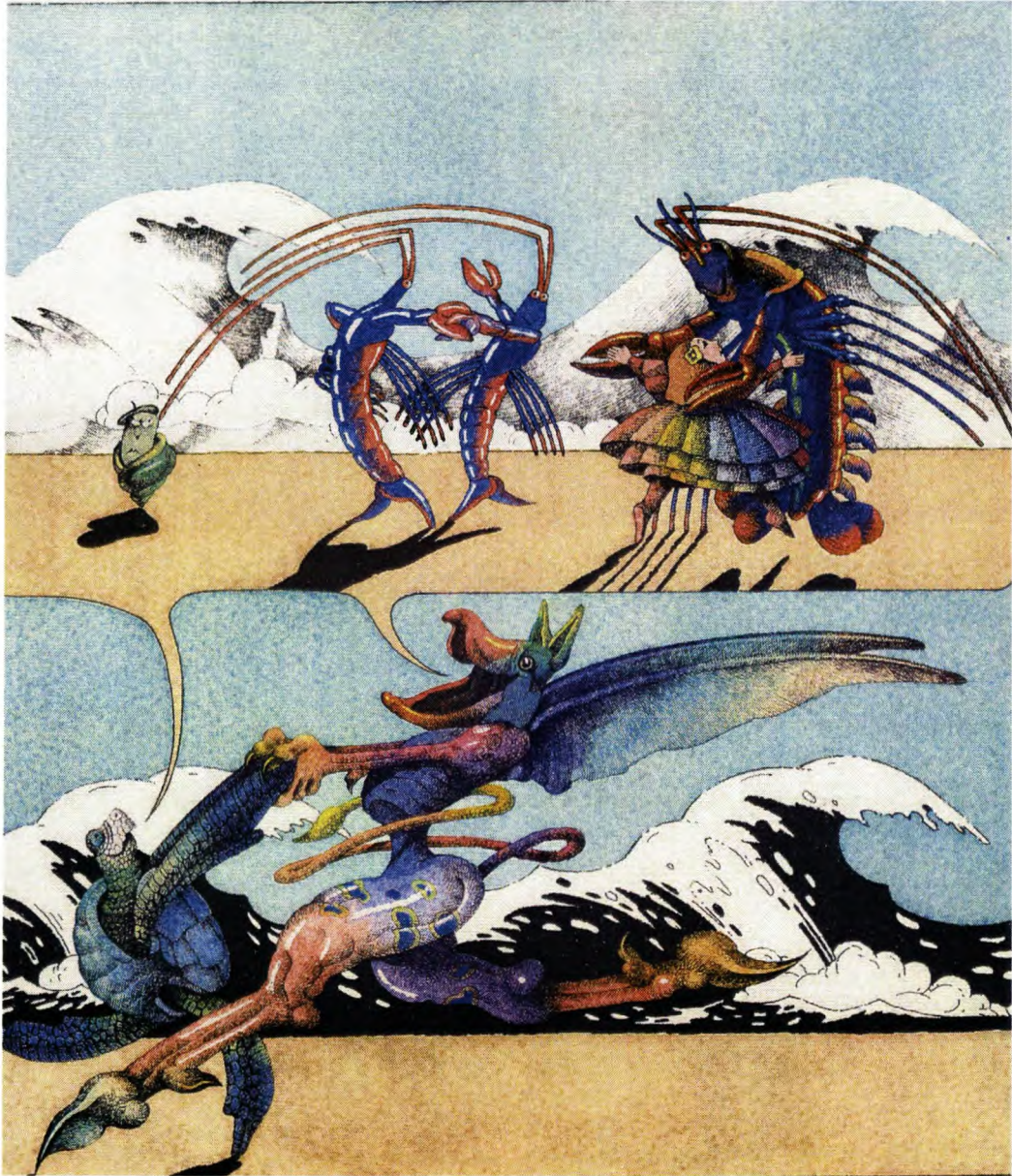


Fig. 50. Nicole Claveloux, illustrasie uit *Aventures d'Alice au pays des merveilles*.  
WATERVERF-EN-INK.  
(Carrol, 1974.)



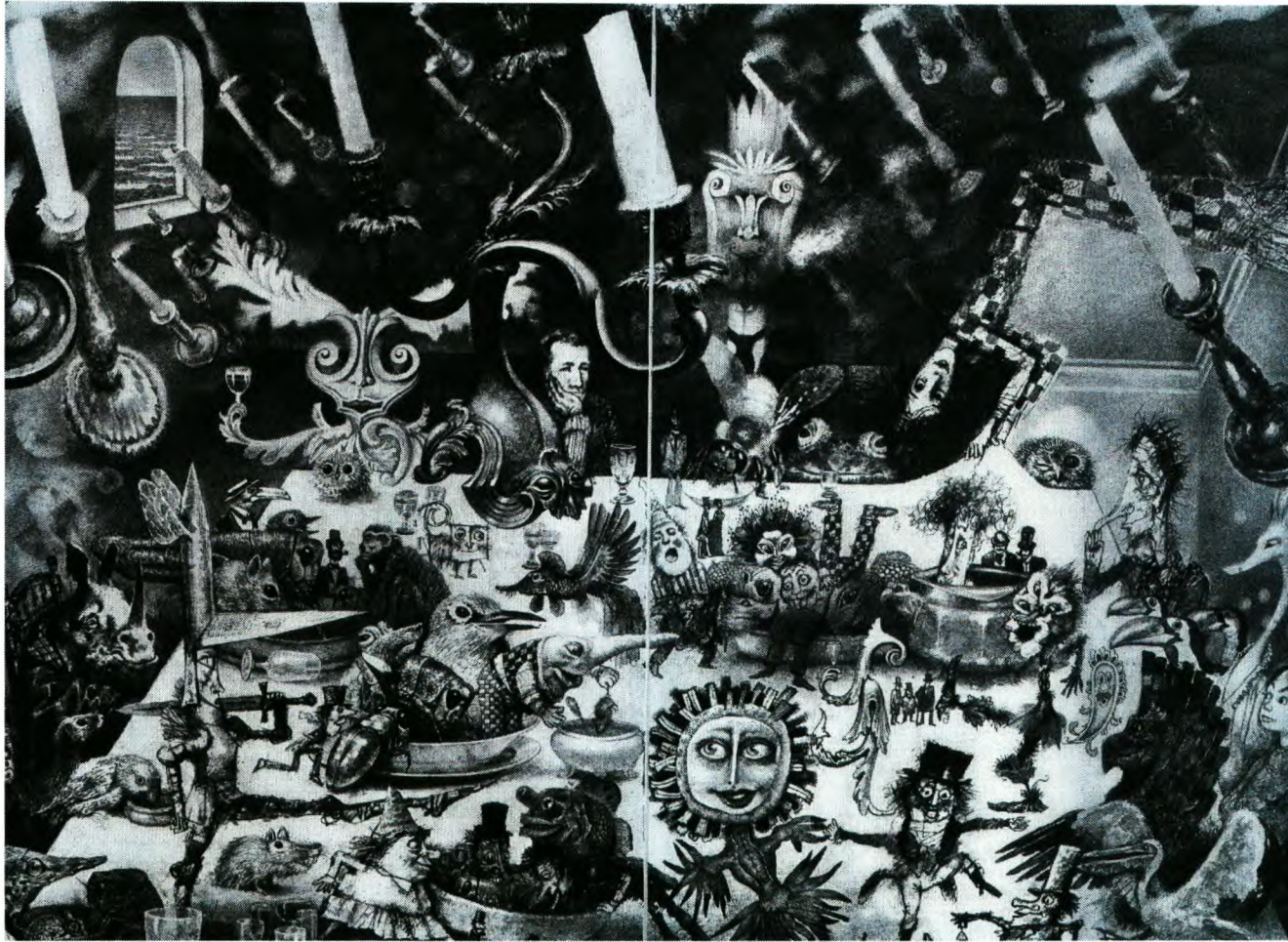


Fig. 51. Gennadij Kalinovskij, illustrasie uit *Alisa v zazerkal'e*. Ink en potlood.  
(Carrol, 1980.)





Fig. 52. Lisbeth Zwerger, voorblad vir *Alice im Wunderland*. Waterverf en potlood.  
(Carrol, 1999.)



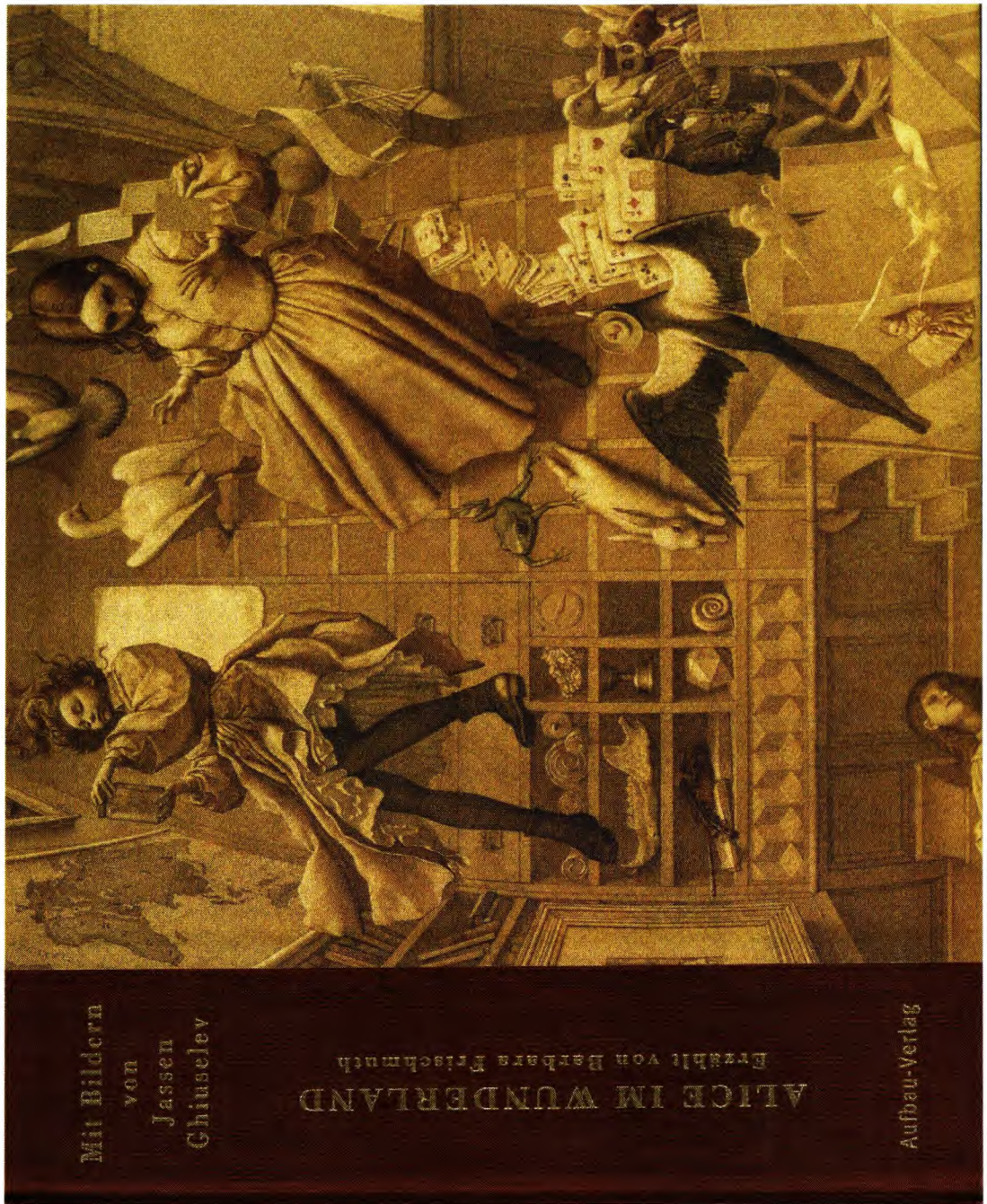


Fig. 53. Jassen Ghiuselev, voorbladillustrasie vir *Alice im Wunderland*. Waterverf.  
(Carrol, 2000.)



R

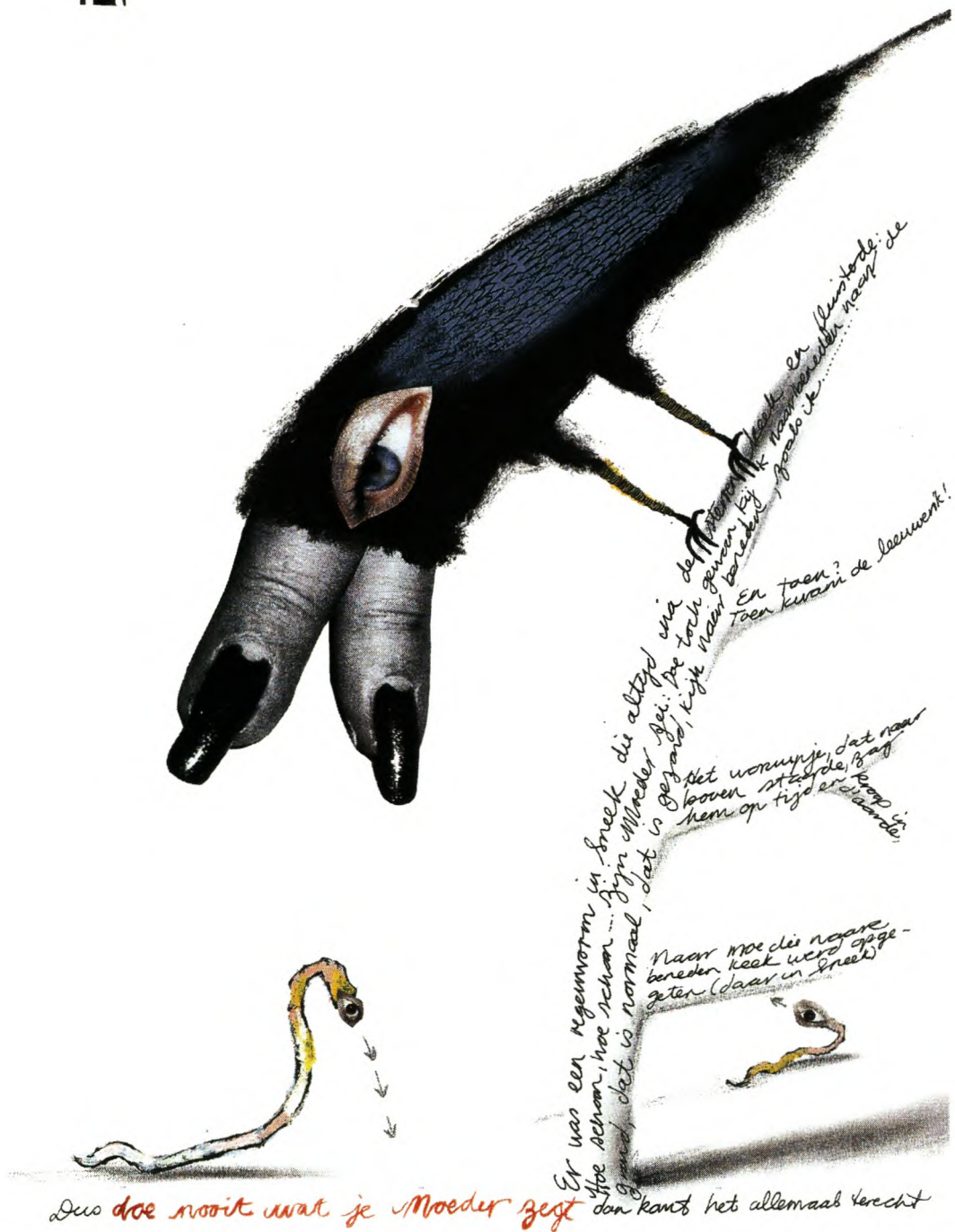


Fig. 54. Piet Grobler, R uit 'n Annie M.G Schmidt-ABC (2003).

Gemengde media, 29 x 42 cm.

Ongepubliceerde kunstenaarsboek.

P



Dit is de Pater Zwierelier, die kookte soep van bordpapier, bordpapier  
met water. O, die goeie prater.  
Hy zegt dat dat go lekker smaakt. Het is met liefde klaargemaakt  
Maar niemand die het eten wou. Na meneer, nee mevrouw. Bordpapier  
met liefde. Niemand die het bliefde.  
Dit is de prater Zwierelier. Die kookte soep van bordpapier.  
*Niemand die het lustte.* Dag prater, Welkruisten.



Fig. 55. Piet Grobler, *P* uit 'n Annie M.G Schmidt-ABC (2003).

Gemengde media, 29 x 42 cm.

Ongepubliseerde kunstenaarsboek.





Fig. 56. Piet Grobler, *H* uit 'n Annie M.G Schmidt-ABC (2003).  
 Gemengde media, 29 x 42 cm.  
 Ongepubliseerde kunstenaarsboek.

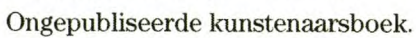


Fig. 57. Piet Grobler, O uit 'n Annie M.G Schmidt-ABC (2003).

Gemengde media, 29 x 42 cm.

Ongepubliceerde kunstenaarsboek.





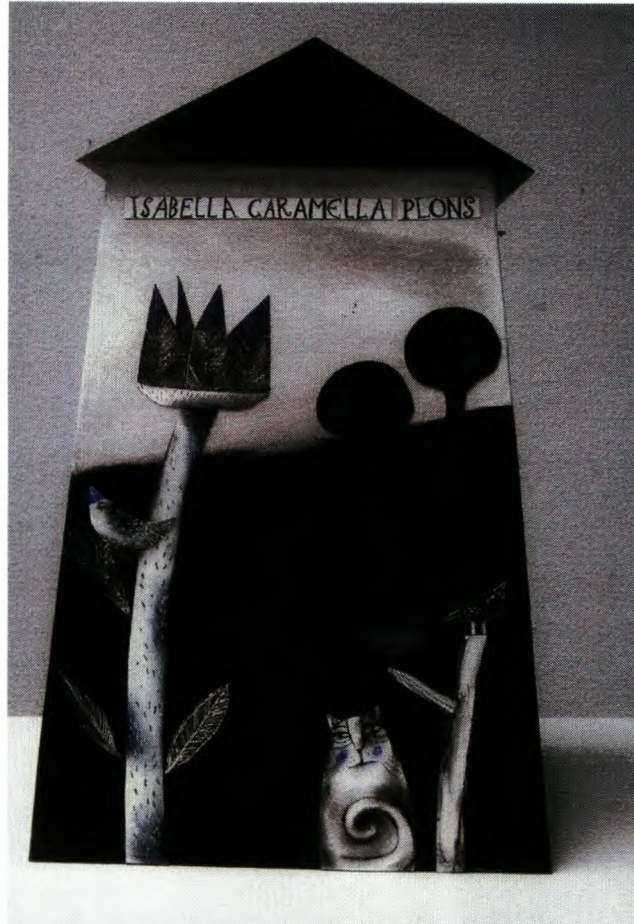


Fig. 59a & b. Piet Grobler, *'n Interaktiewe illustrasie* (2002). Gemengde media op sink, 30 x 50 x 30 cm. Detail uit 'n illustrasie gebaseer op *Isabella Caramella* deur Annie M.G Schmidt (Schmidt, 2000).



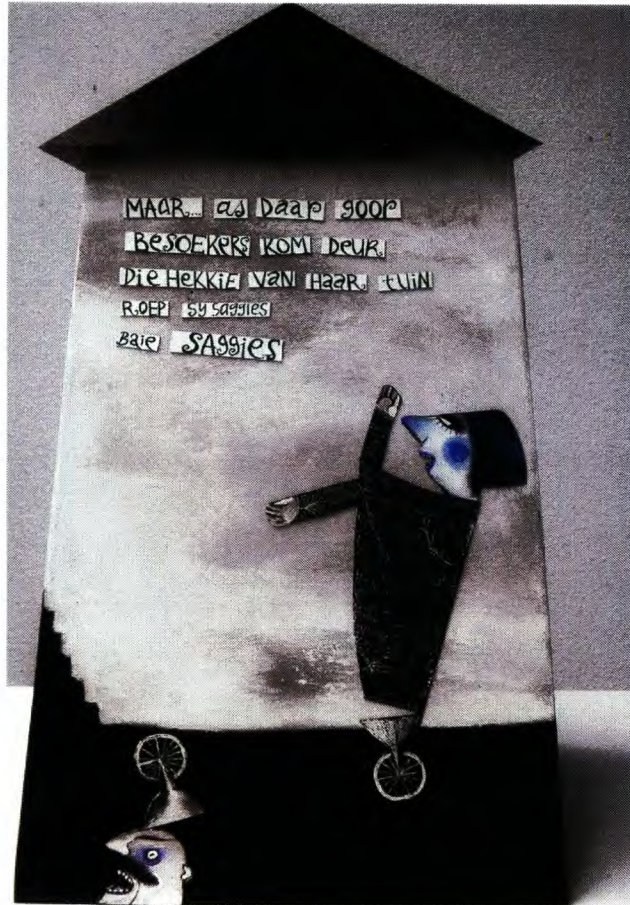


Fig. 60a & b. Piet Grobler, *'n Interaktiewe illustrasie* (2002). Gemengde media op sink, 30 x 50 x 30 cm. Detail uit 'n illustrasie gebaseer op *Isabella Caramella* deur Annie M.G Schmidt (Schmidt, 2000).



Fig. 61. Piet Grobler, 'n *Interaktiewe illustrasie* (2002). Gemengde media op sink, 30 x 50 x 30 cm. 'n "Afrika-variasie" op 'n illustrasie gebaseer op *Isabella Caramella* deur Annie M.G Schmidt (Schmidt, 2000).





Fig. 62. Piet Grobler, 'n *Interaktiewe illustrasie* (2002). Gemengde media op sink, 30 x 50 x 30 cm. 'n Variasie met woorde geleen by *Isabella Caramella* deur Annie M.G Schmidt (Schmidt, 2000).





Fig. 63. Wolf Erlbruch, illustrasie vir *Die Menschenfresserin*. Gemengde media, 28 x 24,5 cm.  
(Dayre, 1996.)



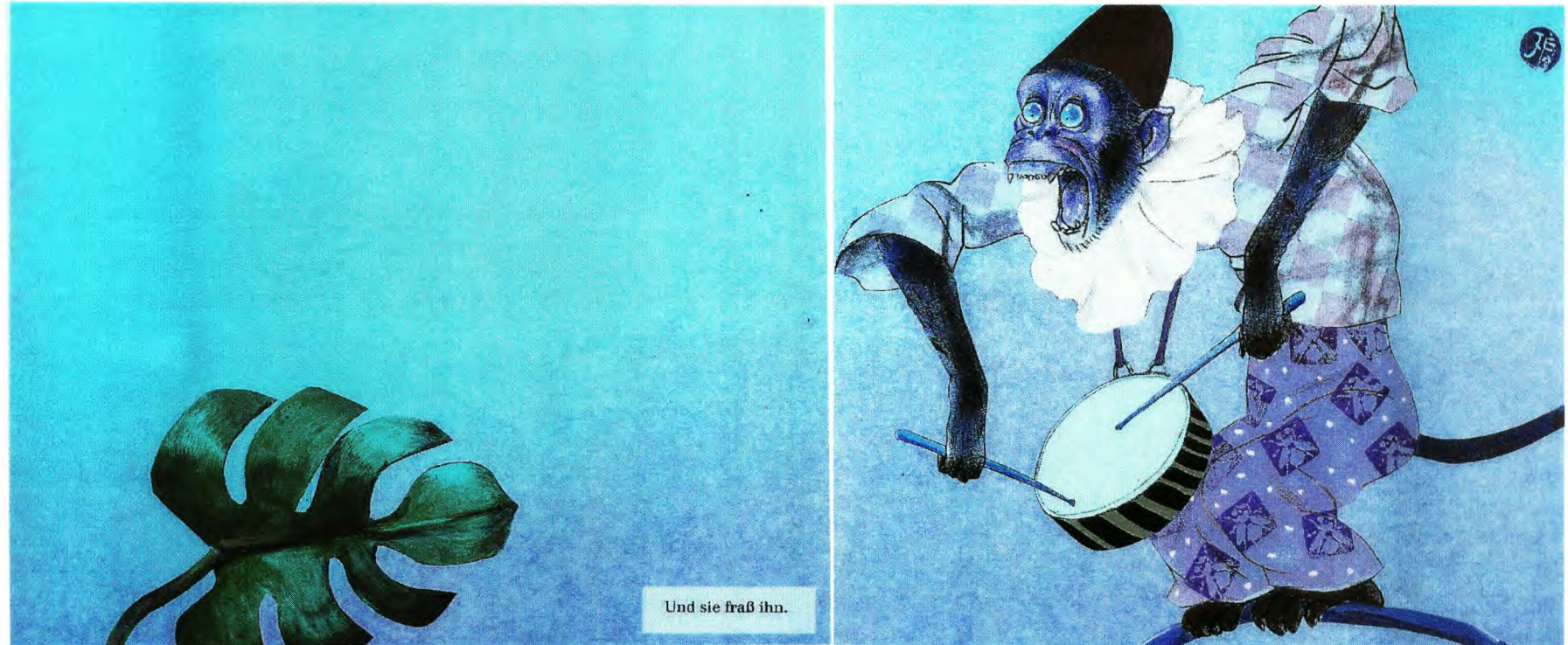


Fig. 64. Wolf Erlbruch, illustrasie vir *Die Menschenfresserin*. Gemengde media, 28 x 24,5 cm.  
(Dayre, 1996.)





Fig. 65. Piet Grobler, *Lotto, bingo, ditto* (2001).  
Gemengde media, 14,8 x 10,5 cm.



HE punted back again  
amongst the water-  
plants, and took some lunch  
out of his basket.

“I will eat a butterfly sand-  
wich, and wait till the  
shower is over,” said Mr.  
Jeremy Fisher.



Fig. 66. Beatrix Potter, illustrasie vir *The tale of Mr. Jeremy Fisher*. Waterverf-en-ink, 11 x 14,5 cm.  
(Potter, 1989.)



And when he came to the place where the wild things are  
they roared their terrible roars and gnashed their terrible teeth

and rolled their terrible eyes and showed their terrible claws

Fig. 67. Maurice Sendak, illustrasie vir *Where the wild things are*. Waterverf-en-ink, 25 x 22,5 cm.  
(Sendak, 1992.)





Fig. 10

Fig. 68. Merle Crewe, illustrasie vir *Nicolaas of Vergelegen*. Ink. (21 x 29,5)  
(Hölscher, 1986:41)



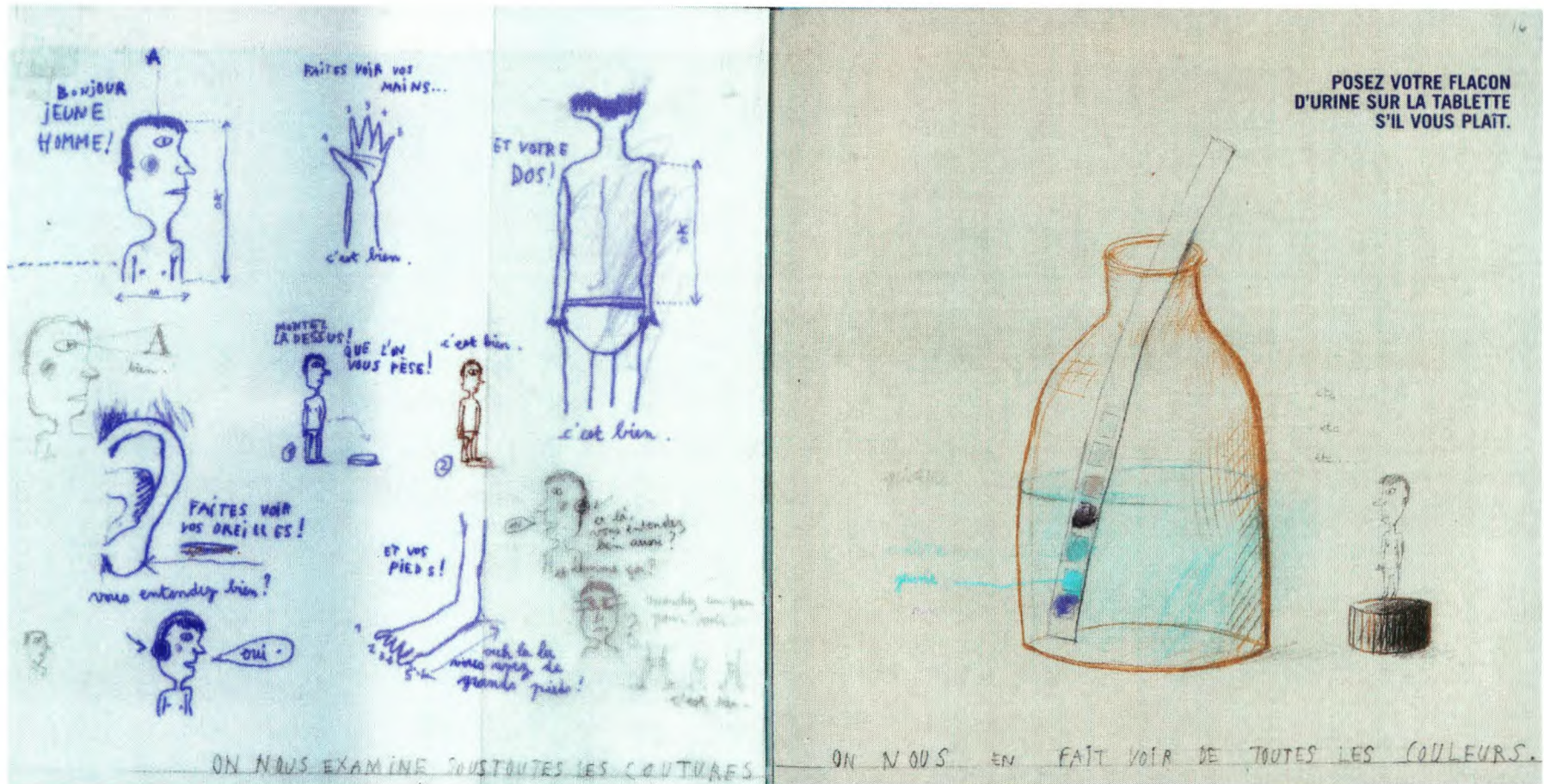


Fig. 69. Frédérique Bertrand, illustrasie vir *Gardez la culotte*. *Gemengde media*, 17,5 x 17,5 cm.  
(Bertrand, 1999.)





Fig. 70. Wiebke Oeser, illustrasie vir *Bertas Boote*. Gemengde media, 30,5 x 24 cm.  
(Oeser, 1997.)



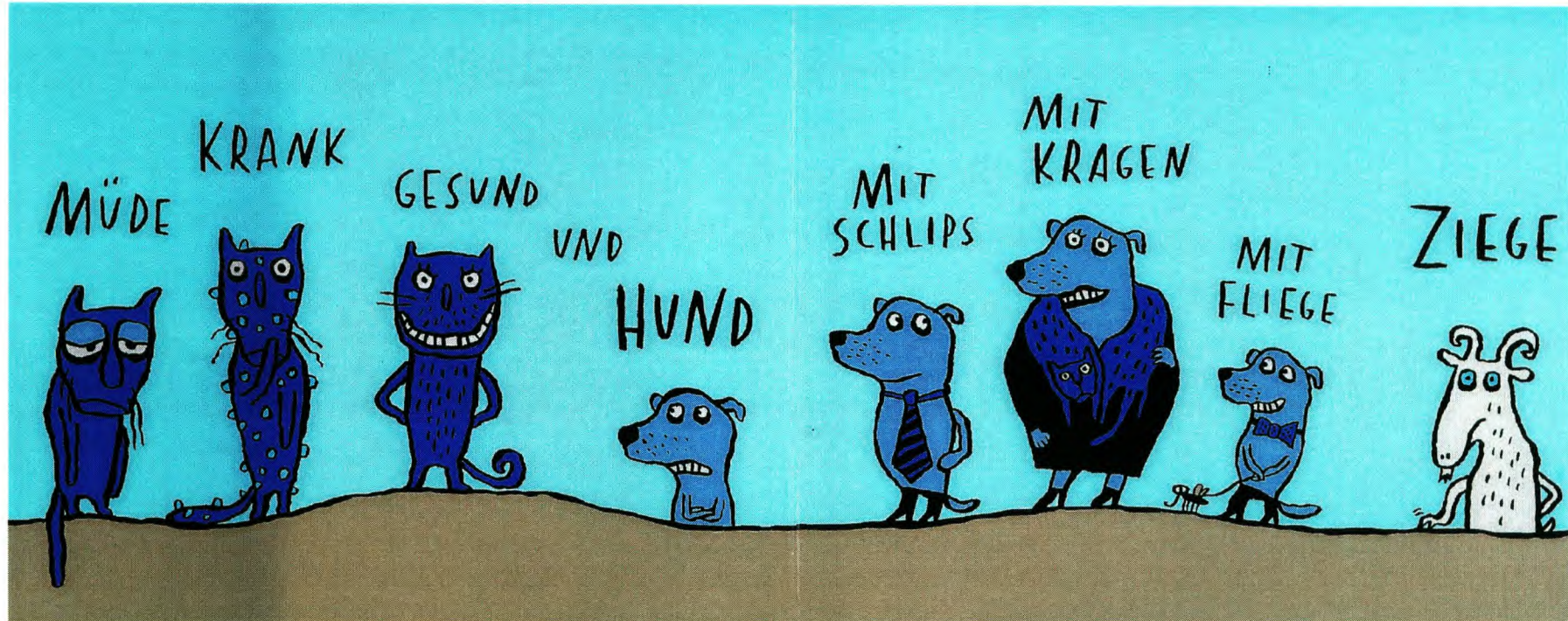
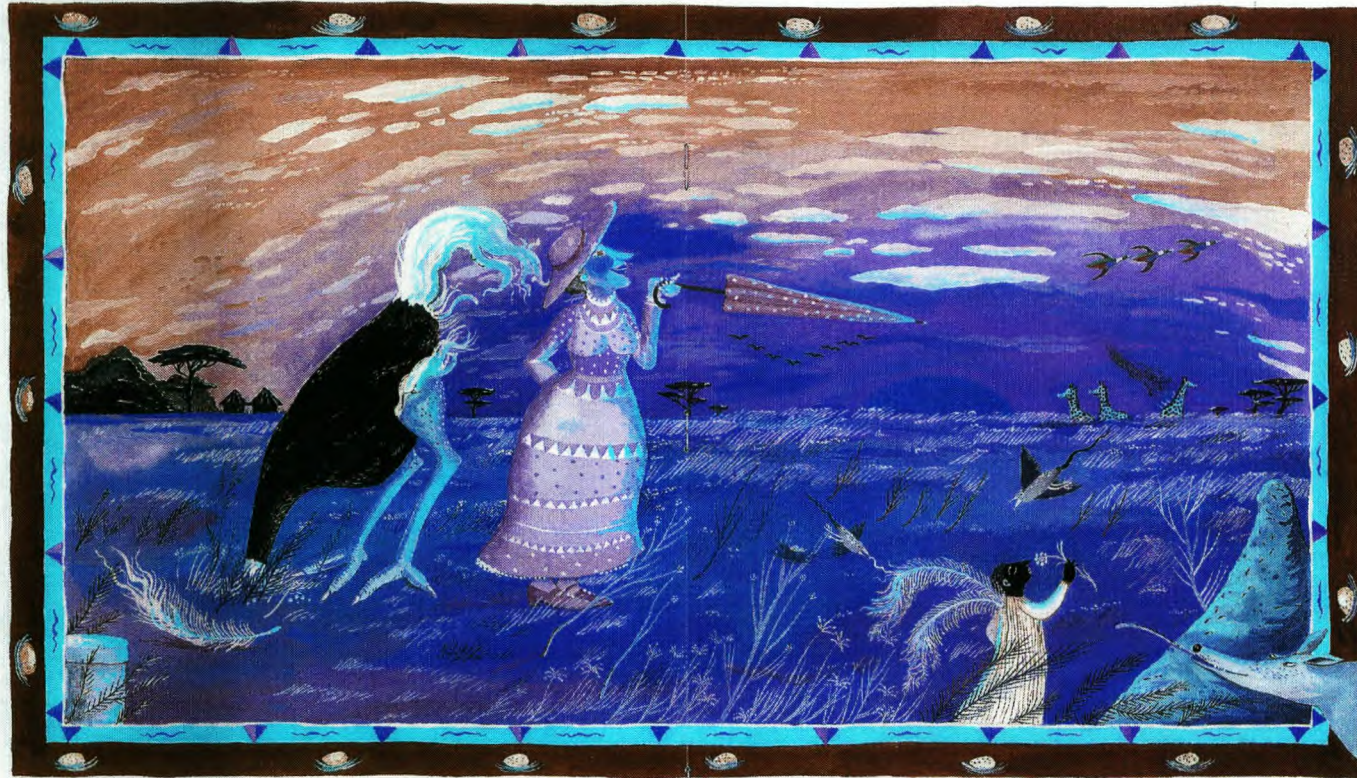


Fig. 71. Nadia Budde, illustrasie vir *Eins, zwei, drei, tier*. Gemengde media, 22 x 17.5 cm.  
(Budde, 2000.)





"Laat waai!" sê Ouma.  
"Nee!" kloek die volstruis. "Ek hol nie deur die savanna nie.  
Die leeus sal my opvreet!"  
Toe steek hy sy kop in die sand.

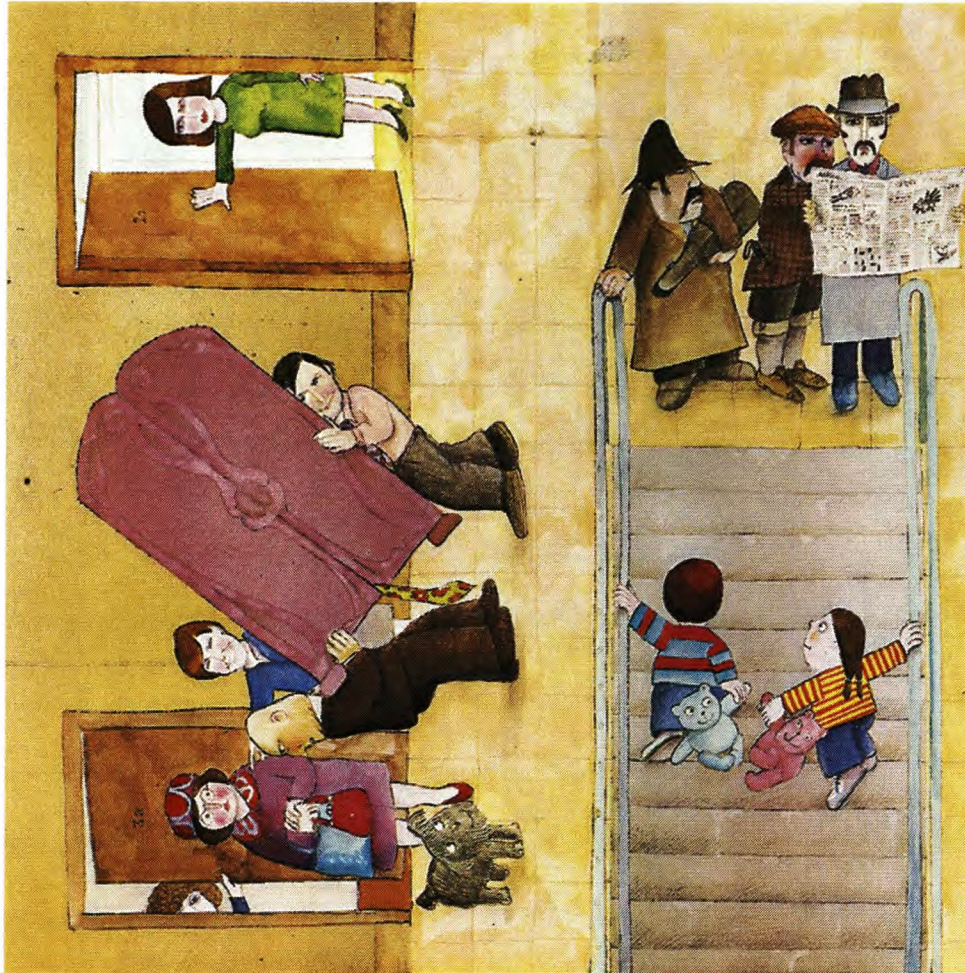
Nou moet Ouma 'n nuwe plan maak.  
"Dan ry ek op 'n kameelperd se rug deur die savanna.  
Ons sal dwarsdeur die oerwoude hol en die woestyn oorsteek  
tot ons by die see kom."

16

17

Fig. 72. Piet Grobler, illustrasie vir *Hier is ek*. Gouache, 21 x 29,5 cm.  
(Walton, 1997.)





**"I didn't know you could sing," said Blue Teddy.**

Fig. 73. David McKee, illustrasie vir *I hate my teddy bear*. Watervarf, 20x 22,5 cm.  
(McKee, 1991.)





There was a very friendly dog in the park and Victoria was having a great time. I wished I was.

Fig. 74. Anthony Browne, illustrasie vir *Voices in the park*. Gemengde media, 25x 29,5 cm. (Browne, 1999.)





Fig. 75. Niki Daly, voorblad vir *Nie so vinnig nie, Songololo*. Waterverf, 22 x 27 cm.  
(Daly, 1985.)





Fig. 76. Carine Calitz, illustrasie vir *Die verhaal van die vrolike liedjie*.  
(Hölscher, 1986:40.)

## **BYLAE B: DIE METAMORFOSE VAN ROOIKAPPIE**

---



## BYLAE B: DIE METAMORFOSE VAN ROOIKAPPIE

---

Sedert die middeleeue het Rooikappie haar beeld van die voor-Christelike mondelinge narratiewe – as selfversekerde meisie (sonder ’n rooi hoed) wat haar eie redding kon bewerk – gaandeweg verloor.

Die argaïese weergawes het aanvanklik mense se vrese vir die wildernis en die integrasie van natuur met kultuur beskryf. Een manier om in voeling met die natuur te kom, was om vir ’n tyd lank in die wildernis te gaan bly. Een van die aktiwiteite in die wildernis, was om saam met die weerwolwe (man-wolwe) en hekse te dans. Dit het beteken dat mense buite hulself kon tree en hulle kon oopstel vir ’n groter bewussyn van die natuur en die wilde kant van menswees. Die doel was om suksesvol in die sosiale orde te leef – mak, maar bewus van jou ongetemde kant. Die weerwolf, hoewel hy gevrees en krities bejeën is weens sy natuurlike en bonatuurlike magte, was tog ook bewonder vir sy suksesvolle beweging tussen menslikheid en dierlikheid.

In die vroegste weergawes van die narratief, vreet ’n weerwolf die ouma op en kry die heldin (wat haar klere moes uittrek) by hom in die bed. Hy dwing haar om van die ouma se bloed te drink. Die vroeë heldin doen dit, maar wanneer die wolf erken dat hy haar gaan “eet”, mislei sy hom met ’n verskoning dat sy wil gaan urineer en sy vlug. Volgens Zipes (Degenaar, 1989:16-17) was die volksvertelling ’n waarskuwing teen kinders wat onbeskermd gelaat word, maar ook ’n viering van die jong meisie se volwassewording (die meisie vervang die ouma simbolies deur haar bloed te drink). In die geheel gesien, gaan dit oor selfgelding deur konflikhantering. Verder is die verhaal ’n bevestiging van die argaïese opvatting dat dit vir die mens se vorming en welsyn nodig is om (ten minste een maal in ’n leeftyd) die beskutting te verlaat om die wildernis eerstehands te ervaar.

’n Pouslike bul wat in 1484 uitgevaardig is, het weerwolwe en hekse vervloek omdat hulle in diens van die duiwel sou gestaan het en sosiale



onverdraagsaamheid is só geïnstitutionaliseer. Hierdie dekreet, tesame met die Mariakultus, het die gemeenskap se opvatting van vroue, die natuur en seksualiteit 'n bepaalde koers laat neem. Die aard van vroue is gereduseer tot twee kontrasterende beelde: die onnatuurlike maagd en die natuurlike, magtige heks. Vroue wat nie gekonformeer het tot die beeld van 'n hulpelose, onderdanige en onskuldige vrou nie, is van sletterigheid of hekserie verdink. In teenstelling met die gevaarlike sensualiteit waarvan vroue verdink is, is mans geassosieer met rasionaliteit (Degenaar, 1989:18).

Perrault se sewentiende eeuse geskrewe weergawe van *Rooikappie* weerspieël juis hierdie opvatting wanneer die hoofkarakter haarself nie meer kan red van die (nou 'n gewone) wolf nie, maar aangewys is op die rasionaliteit van mans – die vader, houtkapper of jagter. Die taak van intellektuele was om die standaarde vir die beskawing daar te stel en sprokies was ideale instrumente om modelle vir gedrag aan kinders oor te dra. Kindwees is as 'n toestand van onskuld – maar potensieël korrupteerbaar – beskou. Instinkte moes dus gevorm en beheer word sodat hulle sosio-polities aanvaarbaar kon wees. Deur sprokies kon kinders ideologies geïndoktrineer word en die dominante sosiale standaarde (en klassiestelsels) by hulle tuisgebring word. Perrault sit vir haar 'n rooi puntmus op – en die simbool van sondigheid met 'n diaboliese ondertoon word terselfdertyd 'n waarskuwing vir weerspannige klein meisietjies. Ter wille van jong heersersklasreseptors word die vernuftige werkersklasmeisie getransformeer in 'n hulpelose dogtertjie (Zipes in Degenaar, 1989:18-19).

Die Grimm-broers het *Rooikappie* in 1812 by hul versameling sprokies ingesluit en haar nog verder gesuiwer en versag. Die rooi puntmus (hood) word met 'n kappie vervang en baie klem word op haar ma se waarskuwings en die kind se gehoorsaamheid gelê. Die verhaal word verder só vertel dat vrees vir haar eie nuuskierigheid en seksualiteit by die meisie tuisgebring word. Die oogmerk is duidelik om te illustreer dat iemand wat aan nuuskierigheid en natuurlike verleiding toegee, haar rieme styfloop. Die redding kom natuurlik in die gedaante van die manlike patriarg wat die wildernis (innerlik en uiterlik) patrolleer en suiwer en die sin vir wet en orde word so herstel (Degenaar 1989:20-21).



**BYLAE C: DIE WERK VAN ANNIE M.G. SCHMIDT**

---

**BYLAE C: DIE WERK VAN ANNIE M.G. SCHMIDT**

---

... doe nooit wat je moeder zegt, dan komt het allemaal terecht.<sup>1</sup>

**De regenworm en zijn moeder**

Er was een regenworm in Sneek  
die altijd naar de sterren keek,  
en fluisterde: Hoe schoon, hoe schoon . . .  
Zijn moeder zei: Doe toch gewoon,  
kijk naar beneden naar de grond,  
dat is normaal, dat is gezond,  
kijk naar beneden, zoals ik . . .

En toen? Toen kwam de leeuwerik!

Het wormpje, dat naar boven staarde,  
zag hem op tijd en kroop in d' aarde,  
maar moe die naar beneden keek  
werd opgegeten (daar in Sneek).

Dus doe nooit wat je moeder zegt,  
dan komt het allemaal terecht.

(Schmidt, 1987: 264)

Vromerig-spottend in die laaste twee reëls van *De regenworm en zijn moeder* – asof sy die moraaltjie aan die einde van 'n fabel siteer – druk Annie M.G. Schmidt 'n dolkie (of dan 'n vulpen) in die moederhart; binne(hart)kamer van die moraliteit. Om benepe volgens die reëls te lewe en bang te wees vir verandering, kan gevaarlik wees – selfs lewensgevaarlik! Dat Annie M.G. Schmidt 'n buitengewoon vernuwende invloed op Nederlandse kinderliteratuur<sup>2</sup> in die jare ná die Tweede Wêreldoorlog gehad het, word deur talle teoretici as feit

---

1 Uit *De regenworm en zijn moeder* in Ziezo (Schmidt, 1987: 264).



aanvaar.<sup>3</sup> Die oorsprong van hierdie aweregse gees, is miskien in haar biografiese besonderhede terug te vind.

Annie Schmidt word groot as 'n predikantskind in 'n pastorie waarin die dominee-vader tot 'n groot mate 'n vrysinnige teoloog was en haar moeder nie veel erg aan óf haar rol as vrou van die dominee óf moeder van die gemeente gehad het nie, én dit duidelik laat blyk het. Annie lyk en tree anders op as die dorpskinders van die konserwatiewe omgewing en verdiep haar vroeg reeds in lees en beweeg so as kind reeds na die rand van (haar) die samelewing. Iets hiervan kom tereg in *De mislukte fee*, een van haar gedigte wat oor die buitestaander, 'n mislukte karakter, handel (Linders, 1999: 47). Op haar volwasse lewe het dit oënskynlik inderdaad 'n effek gehad en sy sou in haar lewe dikwels dinge doen wat nie met die aanvaarbare burgerlike moraliteit geklop het nie. Sy was self nie pertinent gelowig nie, het 'n aborsie gehad terwyl sy ongetroud was en was nooit amptelik getroud met haar jarelange genoot en die pa van haar seun nie. Sy werk ook as joernalis vir *Het Parool*, 'n koerant wat tydens die oorlog ondergronds gefunksioneer het en in die jare daarna steeds links-progressief en onafhanklik was (Linders, 1999: 17-25).

Benewens die feit dat sy as domineesdogter reeds krities oor die gemeenskap gedink het, was daar ook literêre invloede van dieselfde geaardheid. Sy was 'n ywerige leser van Heine, Brecht, Morgenstern en Kästner. Sy was, soos hierdie voorbeelde, volgens De Vries (2001: 3)

---

2 Schmidt debuteer in 1938 en was bekend as dramaturg, kabarettis, skrywer en digter vir kinders sowel as volwassenes. Veral haar kinderverse en kinderverhale sou vir haar ruim roem in Nederland verwerf sodat sy meermale die ware koningin van Nederland genoem is (De Vries, 1999:8). Tussen 1950 en 1960 skryf sy die 347 kinderverse waarvan sommige in hierdie werkstuk ter sprake kom. Sy het al die belangrike Nederlandse pryse vir kinderliteratuur ontvang, ook die Constantijn Huygensprijs vir haar hele oeuvre en die Hans Christiaan Andersenprys.

3 Bregje Boonstra (1991: 60) skryf byvoorbeeld dat sy “... het stof van braafheid en gezapigheid uit de Nederlandse jeugdliteratuur wegblijs en ... die toon zette voor de komende decennia” en Joke Linders vertel dat haar vernuwende invloed op 'n natuurlike manier meegesprek het met die emansipasie van die vrou, die tanende gesag van die kerk en die algemene gees van die *rock and roll*-generasie (Linders, 1999: 77 en 141).



“... een moraliste, maar zij is nooit belerend: het gebeurt allemaal op een luchtige toon en met humor die veel relativeerd”. Burgerlikheid en die konformisme en skynheiligheid wat daarby inbegryp word, is ’n belangrike tema in haar werk. Volgens Anne de Vries (2001:3) heers daar tog ’n sfeer van huislikheid wanneer sy kleinburgerlike gebruike en waardes aanvat.

Haar weersin in konformisme en hoogdrawendheid blyk uit haar taalgebruik wat die retoriek en clichés van ampelike taal parodieer. In hierdie opsig kan ’n mens ooreenkomste raaksien met karnavalisme soos Riitta Oittinen dit volgens Bakhtin beskryf en toepas op kinderkultuur.<sup>4</sup> Die ooreenkomste strek ook verder, want in haar kinderboeke heers daar volgens De Vries (2001: 4): “... een vrolijke anarchie ... ontbreekt ieder spoor van moralisme, veel van haar kinderversjes rebelleren tegen alle regels van de etiquette”. Haar opvatting van kinderliteratuur sluit hierby aan wanneer sy die aandrang op die sogenaamde opbouwende [didaktiese] verwerp en sê (Schmidt soos aangehaal in De Vries, 2001: 4):

In dit land – waar er geen equivalent bestaat voor het woord imagination – komt het gevaar op artistiek terrein altijd van het geestloos-fatsoenlijke, van het opzettelijk-goedwillende, de totems en de taboes, de angst voor de waarheid en de uittrappen van vuur.

Die anargistiese neiging van haar werk gaan egter hoofsaaklik om persoonlike vryheid en bevryding eerder as om die omverwerping van sosiale struktuur. Die opstand vind byna altyd plaas binne die aanvaarbare kader van die verbeelding waar konings hulle soos kinders gedra of ’n ketel onbeheersd aan die fluit gaan (Linders, 1999: 117).

Kees Fens verwys ook na die anargie van taal in Schmidt se kinderroësie. Die gewoonste woorde se status word dikwels tot belangrik verhef wanneer hulle hulself as onvermydelike rymwoorde opdring. “In het al te keurige koninkrijkje van de kinderroëzie werd de republiek uitgeroepen” (Fens, 1987: 7-13). Die kode van sprokies

---

4 Sien hoofstuk 2.2.4 oor die werk van Oittinen.



word verontagsaam deurdat prinsesse wil trou met 'n skoorsteenveër of 'n fabrikant van toebroodjiespapier. Die ongehoorsaamheid word ook uitgebrei deurdat die verse lang versreëls het wat eerder deur ritme as metrum bepaal word en nogal aan spreektaal herinner. Die (kinder-) lesers word direk aangespreek en medepligtig gemaak in die komplot van die taal.

Volgens Fens sluit die meeste van Schmidt se gedigte nie by konvensies aan nie – selfs nie eens by haar eie konvensies nie! – en is daar, benewens die rym, iets onvoorspelbaars aan. Telkens vereenselwig sy haar met haar lesers deur in taal of mentaliteit die korrekte of gangbare te weerspreek. Daar is talle volwassenes in haar verse en dikwels is hulle skrikwekkend gewoon en vervelig, maar besluit gewoonlik één maal om iets dwars en avontuurliks te doen voordat hulle na die voorspelbare terugkeer (Fens, 1987: 11). In hierdie wegbreekhandeling is die tema van die vers gewoonlik opgesluit. Die ooreenkoms met die filosofie van karnavalisme val my weer hier op.<sup>5</sup> Volgens Fens (1987: 11) is die enigste aanvaarbare volwassenes in Schmidt se verse dié wie se natuur sterker spreek as dit wat behoorlik en keurig is.

Uitsonderlik omtrent haar werk, is nie net dat dit revolusionêr was nie, maar dat die sukses van haar werk daartoe gelei het dat die revolusionêre die tradisie geword het. Haar vereenselwiging met haar lesers het sekerlik heelwat hiermee te doen. In die verse word hierdie solidariteit uitgedruk deur die feit dat lesers direk aangespreek word, vrae aan hulle gestel word en hulle tot ooggetuies van die gebeure verhef word deur aan hulle presiese detail (byvoorbeeld oor tyd en plek) te gee. Die meestal eg-Nederlandse plekname soos Monnikedam en Zaltbommel word selfs die woonplekke van konings en prinsesse en dié gebruik sou 'n voorbeeld van die fantasties-realistiese karaktertrekke van haar kindergedigte genoem kon word (Fens, 1987: 12).

---

5 Tydens die karnaval tree almal, van Jan Alleman tot die priester, uit hulle netjiese baantjies en vergryp hulle aan plesier en selfs banaliteite in 'n kort tydjie wanneer etiket en amptelikheid opgehef word. Zipes (soos aangehaal in Degenaar, 1988: 14-29) se verwysing na die sogenaamde paganistiese Europeër wat één maal in sy volwasse lewe saam met die (weer)wolwe moes dans om sy wilde en beskaafde kante met mekaar in versoening te bring, kan sekerlik ook hiermee verbind word.

Schmidt skaar haar by magtelose diere en kinders met gewone name wanneer sy hulle saam met ander onopvallendes laat opval en hulle karakters en hoofkarakters laat word. Sy bied die narratiewe aan volgens die (oor) -kode van sprokies wanneer dit dikwels begin met: daar was eenmaal . . . . Sy had dit wel teen die “litera moraal” (Schmidt soos aangehaal in Linders, 1999: 135) wat dikwels met kinderliteratuur gepaard gaan. In haar verse egter, hoef selfs volwassenes nie groot te wees nie, maar kan hulle by die kinders skaar: konings hardloop in hul nagkebaie op straat en vorste weier om hulle medisyne te drink (Linders, 1999: 181-182). Só bemeester sy wat miskien die belangrikste vereiste is vir ’n skrywer vir kinders: om die gees en behoeftes van die reseptors ten diepste te verstaan en sweer sy met hulle saam om die wêreld van volwassenheid so lank moontlik te vermy.



**BYLAE D: ENKELE ANNIE M. G. SCHMIDT-VERSE UIT  
*DIE SPREE MET MET FOETE EN ZIEZO* WAT BY  
DIE BESPREKING INGESLUIT IS.**

---

**BYLAE D: ENKELE ANNIE M. G. SCHMIDT-VERSE<sup>1</sup> UIT *DIE SPREE MET MET FOETE* EN *ZIEZO* WAT BY DIE BESPREKING INGESLUIT IS.**

---

**Die sprokiesskrywer**

Ek ken 'n man wat verhaaltjies versin  
en elke dag vroeg in die môre begin.

Van twintig oor ses en smiddags tot twee  
skryf hy van hekse en elwe en feë.

Van twintig oor twee tot ongeveer ses  
skryf hy van prinse en soms 'n prinses.

Dan slaap hy en smôrens begin hy weer vroeg;  
maar een enkele inkpot is glad nie genoeg.

En diep in sy tuin lê 'n vywer vol ink  
waar hy tussen struïke kan mymer en dink.

Hy skryf al vir jare met geesdrif en ywer  
en doop soms sy pen in die ink van die vywer.

Hy het nou reeds tienduisend sprokies versin,  
en het weer so pas met 'n nuwe begin.

En sou hy daar sit tot die einde, dié skrywer,  
is daar seker geen ink – en 'n dolleë vywer.

---

1 Uit *Die spreek met foete* (Schmidt, 2002) en *Ziezo* (Schmidt, 1995).



## Die mislukte fee

Eenkeer was daar 'n moederfee.  
En was daar kindertjies? Ja, twee.  
Twee piepfyn feetjie-kindertjies  
met vlerkies net soos vlindertjies.  
Hul twee was albei mooi en slank,  
Die een was bleek en lelieblank,  
'n liewe kind ('n soete...),  
maar die ander was vol sproete.

Die moeder voel toe erg begaan  
en was dié kind met lewertraan,  
met katjiesdou en hondemelk,  
sy doop haar in 'n leliekelk,  
maar help dit haar? O nee, o nee,  
sy was en bly 'n sproetefee.

Nou kon die moeder niks meer doen,  
sy gee die kind 'n afskeidsoen:  
Jy het as fee (sag uitgedruk)  
volledig en totaal misluk.

Gaan na die koning Barrebeit  
en sê vir hom: U Majesteit,  
my moeder stuur haar groete.  
Ek is 'n fee met sproete.

Dalk neem die koning jou in diens.  
Dus sê ek liewerster tot siens!  
Miskien het hy 'n blink idee  
vir 'n min of meer mislukte fee.

Die feetjie het toe ver gereis  
op pad na daardie blink paleis  
en prewel sy die hele tyd:  
O grote Heer en Majesteit,

my moeder stuur haar groete.  
Ek is 'n fee met sproete.

Maar – toe sy die paleis bespied,  
begin sy rittel soos 'n riet.  
En toe sy voor die koning staan,  
vra hy: Waar kom dié kind vandaan?

Skoon wit van senuagtigheid  
sê sy: O grote Majesteit,  
my moeder stuur haar groete.  
Ek is 'n spreek met foete.

Die koning sê: Ek't opgelet  
en merk dat jy wél voete het,  
maar, liewe kindjie, glo my goed:  
Ek het nog nóóit 'n spreek ontmoet.

Toe gee hy dadelik bevel;  
die hele hof kom aangesnel.  
Die koning sê: Dít is 'n spreek,  
iets héél besonders. Gee haar tee,  
en gee haar koek. En pienk roomys.  
Sy sal bly woon in my paleis.

Toe bly die fee, 'n lang-lang tyd  
in die paleis van Barrebeit.  
En nié as kamermeisie, nee!  
Sy is benoem as opperspreek.

Sy het 'n pragtige spinet  
en blink pantoffels voor haar bed.  
En al die here van die hof  
kniel voor die spreek in die stof.  
Uit hierdie storie kan jy lees,  
dat jy as fee misluk mag wees,  
maar heel geslaag kan wees as spreek.  
Dit maak mens dankbaar – Ja, terdeë!



## Isabella Caramella

Isabella

Caramella

plons die bybie in die bad.

Isabella

Caramella

het 'n spierwit wolhaar kat

en twee spierwit wolhaar-muise en 'n groen-en-geel konyn

en sy het 'n grote krokodil, en sy noem dié dier Petyn.

Isabella

Caramella

speel so suutjies in die sand.

Isabella

Caramella

het 'n ruiker in haar hand.

Maar ... as daar goor besoekers kom

deur die hekkie van haar tuin,

roep sy saggies baie saggies na haar krokodil Petyn.

en die krokodil Petyn

eet die nare mense op,

van hul tone tot hul hare, met 'n hap en met 'n hop!

Eers was daar juffrou Carolien wat niks van kinders hou

en die dame met die tjalie wat so skinder en so snou.

Daardie krokodil verslind meneer van Hoven op die gras

tot die laaste nare stukkie van sy nare winterjas.

Isabella

Caramella

waar is juffrou Carolien?

Het jy dalk

meneer van Hoven

met sy winterjas gesien?

En die dame met die tjalie was dan so gesond en fiks ...

Isabella

Caramella

weet mooi niks.

En sy speel

die heeldag voort  
met haar groen-en geel konyn  
en daar langs haar  
op die stoepie  
sit die krokodil Petyn.  
Isabella Caramella  
sê net: Ai tog, aspatat!  
Isabella  
Caramella  
plons die bybie in die bad.

### **Die prinses en die krimpvarkie**

Eenkeer was daar 'n fraai prinses, die mooiste in die land.  
En op haar stoep vyf vryers wat kom meeding om haar hand.  
Die eerste was 'n graaf, die tweede was 'n brigadier,  
die derde was 'n fabrikant van toebroodjiespapier.  
Die vierde was 'n generaal. En wie was nommer vyf?  
Hy was 'n klein, klein krimpvarkie met pennetjies op sy lyf.

Die keuse was so moeilik, die keuse was so swaar.  
Sy kies ... sy kies die krimpvarkie, dit spyt my, maar dis waar.  
Sy kies die kleine krimpvarkie, want sy het half verwag  
die diertjie word miskien 'n prins in die middel van die nag;  
'n prins met blonde hare en 'n mantel van satyn . . .  
So-iets gebeur in sprokies, en dan is als piekfyn  
En toe was daar 'n bruilofsfees met kos, musiek en drank,  
die sluier van die fraai prinses was tagtig meter lank.  
En waarso is die bruidegom? Aldus roep al die mense.  
Ons soek, ons soek die bruidegom, want ons bring goeie wense.  
Maar hy was nie te vinde nie. Hy's in die bruid se tassie.  
Sy skaam haar vir haar mannetjie met penne op sy bassie.

En toe die kerkklok twaalfuur slaan, blaas iemand 'n trompet.  
Die fees kom aan sy einde, en almal moet na bed.  
Die koning en die koningin, die kok en die majoor



het iedereen so hard gesnork dat almal hul kon hoor.  
Maar die bruidjie lê nog wakker, o, hoor haar jammerklag:  
Ag, liewe land word tog 'n prins – dis die middel van die nag!  
Sy wag toe en sy wag toe, sy wag 'n hele uurtjie.  
Sy wag vir iets om te gebeur, maar hy bly steeds 'n diertjie.

Sy wag die hele lange nag, sy wag 'n hele week.  
Haar man bly steeds 'n krimpvarkie en sy lyk moeg en bleek.

Toe gaan sy na haar tante Fee in die Sprokkelingewoud,  
en sê: O, liewe tante, ek's met 'n krimpvarkie getroud . . .  
hy is 'n gawe krimpvarkie met pennetjies wat prik,  
maar ek wens dat hy 'n prins sal word, en dít bring net konflik . . .

Ja, ja, sê tante Fee, dis vervelend, glo vir my,  
maar as jy eers 'n diertjie is, sal jy 'n diertjie bly.  
Ek kan vir jou niks doen nie, helaas, maar ondertussen,  
kan jy miskien jou man gebruik as 'n tipe speldekussing.

Die prinsessie het teruggegaan. Wie kom haar tegemoet?  
Die koning en die koningin . . . met nog 'n hele stoet.

Jou bruidegom het weggeloop! skreeu hulle aangedaan.  
Hy't met 'n krimpvarkie gevlug, nou's álles van die baan!

Die prinses huil sewe trane. En dit was net genoeg.  
Toe klim sy haastig in die bed en in die môre vroeg  
word sy om sesuur wakker en kyk gou-gou na buite . . .  
Vier vryers wag daar op die stoep en tik reeds teen die ruite:  
die eerste was 'n graaf, die tweede was 'n brigadier,  
die derde was 'n fabrikant van toebroodjiespapier,  
die vierde was nog altyd steeds dieselfde generaal,  
nou moes die mooi prinsessie kies . . . ja, vir 'n tweede maal.

Oplaas kies sy die fabrikant. En dis die einde van die lied.  
En hy het nóóit geprik nie en bring haar g'n verdriet.

## Bello

Marisa had 'n hond  
wat sy eenkeer uit moes laat.  
Sy lei die brakkie om die park  
en loop langs elke straat.  
Sy's klein en lei hom aan 'n tou,  
maar hy was fris en sterk gebou.  
    Die brakhond sleep Marisa.  
    Hulle hardloop deur die laan.  
    Bello Bello Bello, moenie trek nie, asseblief.  
    Bello Bello Bello, bly tog staan.

Marisa hardloop mee.  
Marisa was in trane.  
Hy trek haar dwars oor Holland heen  
en (boing!) deur die doeane.  
Dwarsdeur België gaan die reis.  
Daarna Brussel en Parys  
    maar hy't nog glad geen plas gemaak.  
    Marisa was gedaan.  
    Bello Bello Bello, moenie trek nie, asseblief.  
    Bello Bello Bello, bly tog staan.

Toe kom die twee in Rome  
(ek wil dit nie oordryf)  
Die pous staan by 'n venstertjie  
en het vir hul gewuif.  
Dit hét gebeur, dit hét gebeur.  
Sy word nog verder meegesleur  
    en later hol die tweetjies  
    deur Napels en Milaan.  
    Bello Bello Bello, moenie trek nie, asseblief.  
    Bello Bello Bello, bly tog staan.

Toe kom hul by 'n toring,  
Bello en Marisa



Dié toring staan so skeef skeef skeef.  
Die torinkie van Pisa,  
en dáár het hy sy reis gestaak  
en daar het hy sy plas gemaak,  
uit . . . ein . . . de . . . lik ...

Hè, hè,  
hè, hè.

### **Die meisie met die nylon-hare**

Doer ver by die meer van Koedelare  
woon'n meisie met nylon hare.  
Sy sit in 'n toring, gevange, alleen –  
'n yslike toring van rots en van steen.

'n Fraaie jongman roei toe later  
oor die Koedelare-water  
en by die toringtronk van steen  
hoor hy die meisie sug en ween.

Waarom sug jy? Wat's die rede?  
Kom tog liewers na benede.  
Waar's die trappies? Waar's die poort?  
Het jy nie 'n silwer koord?

Ag, sê die meisie met nylonhare.  
Ek sit reeds hier vir baie jare.  
Hier's g'n trappies, hier's g'n tou.  
Nóóit sal ek die land aanskou.

Hier sit ek so lank gevange.  
Trane druppel oor haar wange.  
Trane druppel een vir een  
langs haar toringtronk van steen.  
Die waters styg – dis te verstane:

van die baie, baie trane.  
Dit styg tot teen die venster raam.  
En daar's die tweetjies nou tesaam.

Toe seil die meisie met nylon hare  
ver ver weg van Koedelare.  
Bo-oor die water en onder die brug.  
En nimmer kom dié twee terug.

### **Vroutjie en mannetjie**

Vroutjie! sê Mannetjie, ek wil weet  
wat ons vanaand straks vir aandete eet?

Groentesop, groentesop, groentesop, Mannetjie.  
Hoor net hoe pruttel die sop in die pannetjie.  
Maar gaan asseblief tog 'n kruinaeltjie haal.  
My beursie is leeg, ek sal môre betaal.

Die mannetjie gaan toe . . . hy loop en hy loop,  
want hy moes tog êrens 'n kruinaeltjie koop.  
Hy stap en hy stap hope winkels verby,  
maar nêrens was êrens 'n kruinael te kry.

Hy gaan toe na lande doer ver oor die see,  
hy soek en hy soek. Een en almal sê: Nee!

Nie in Milaan nie en nie in Berlyn nie.  
Nêrens kon hy daardie kruinaeltjie kry nie.

Hy gaan toe na Meksiko, daarna Turkye,  
maar nêrens was êrens 'n kruinael te krye.

Hy soek en hy soek, dié arme kêrel,  
oplaas kom hy toe by 'n plek in die Paarl.



Die deur van dié winkel staan oper as oop.  
En daar lees die mannetjie: Kruinaels te koop!

Vroutjie sê: Welkom terug, my ou mannetjie.  
Gooi maar die kruinaeltjie diep in die pannetjie.

Sewe jaar lank het die sop staan en kook.  
Sewe jaar lank is die vuurtjie gestook.

Toe het die tweetjies die tafel gedek  
sodat die sop nog 'n rukkief kon trek.

Toe het die tweetjies die soppies geëet.  
En hoe het die man en sy vroutjie geheet?  
Jammer, maar dié het ek lánkal vergeet.

### **Ystervarkie wiegelied**

So ja, so ja, Prikkeltjie, daar buite skyn die maan.  
Jy is 'n ystervarkentjie, dit moet jy goed verstaan.  
Jy is 'n ystervarkentjie, dit weet jy tog ten volle.  
Die leeu spog met 'n maanhaar, en luiperd spog met kolle  
en onse tante eekhoring het 'n rooibruin wolhaar stert,  
maar jy het net jou pennetjies, en dié is veel meer werd.  
Slaap, my klein Prikkeltjie, dan word jy groot en dik  
soos Pappa en soos Mamma (en dít bring net geluk).  
Die olifantjie het 'n slurp, en beer spog met sy kloue,  
en papegaai het vere: daar's groenes en 'n bloue,  
en onse oom kameelperd het 'n baie lang, lang nek,  
maar jy het net jou pennetjies, al lyk dit bietjie gek.  
So ja, so ja Prikkeltjie, dit is al vreeslik laat.  
Jy is die mooiste varkentjie waar mense oor kan praat.  
Die ysbeer dra 'n wolhaarpels vir warm-hou van binne,  
en koeie spog met horings, en visse spog met vinne,  
en onse neef, die otter het 'n warm donker jas,  
maar jy het net maar pennetjies en dié kom goed te pas.  
So ja, so ja Prikkeltjie, daar buite skyn die maan,  
Jy is 'n ystervarkentjie, dit moet jy goed verstaan.

## **De regenworm en zijn moeder**

Er was een regenworm in Sneek  
die altijd naar de sterren keek,  
en fluisterde: Hoe schoon, hoe schoon . . .  
Zijn moeder zei: Doe toch gewoon,  
kijk naar beneden naar de grond,  
dat is normaal, dat is gezond,  
kijk naar beneden, zoals ik . . .

En toen? Toen kwam de leeuwerik!

Het wormpje, dat naar boven staarde,  
zag hem op tijd en kroop in d' aarde,  
maar moe die naar beneden keek  
werd opgegeten (daar in Sneek).

Dus doe nooit wat je moeder zegt,  
dan komt het allemaal terecht.

## **Dit is de pater Zwierelier.**

Dit is de pater Zwierelier.  
Die kookte soep van bordpapier,  
bordpapier met water.  
O, die goeie pater.

Hij zegt dat dat zo lekker smaakt.  
Het is met liefde klaargemaakt.  
Maar niemand die het eten wou.  
Nee meneer, nee mevrouw.  
Bordpapier met liefde,  
niemand die het bliefde.

Dit is de pater Zwierelier.  
Die kookte soep van bordpapier.  
Niemand die het lusste.  
Dag pater, welterusten.



**BYLAE E: DIE TEKS VAN *NET ÉÉN SLUKKIE, PADDA!***

---

**BYLAE E: DIE TEKS VAN *NET ÉÉN SLUKKIE, PADDA*<sup>1</sup>**

---

Dit is vandag weer baie warm. Olifant spuit slurpe vol water oor sy rug en luiperd week sy tone in die groot watergat. Dankie tog vir 'n bietjie koeligheid. Almal is gelukkig en tevrede.

Maar vir Padda is dit net eens tee warm. "Nou moet ek iets drink," sê hy, "anders word ek flou." Hy vat 'n slukkie uit sy waterpoel. Dis lekker koel – só lekker dat hy die hele poel leeg drink. Maar daar hou dit nie op nie. Padda drink die volgende poel ook leeg. Toe sommer die stroompie ook.

Dis of daar geen keer aan Padda se dors is nie. Hy drink die groot watergat leeg, en toe die rivier. Daarna die damme en toe sommer die meer ook. Die oseaan het hy darem gelos. Dié is te sout en smaak nie vir hom lekker nie.

Vir die ander diere is dit glad nie snaaks nie. Die palingsusters lê en hyg in die modder en krokodil sit vies in die riete. Olifant wil bad en luiperd is dors. "Gee terug ons water, Padda!" brul Leeu. Maar Padda sê niks en hy gee ook nie die water terug nie.

"Ons moet 'n bosberaad hou," sê leeu. "Wat te erg is, is té erg." Die diere kom bymekaar onder die groot akasia-boom. Dit kraai en kwetter en balk en brul, en almal is dit eens: Padda se bek moet oop dat die water kan uit.

"Ek sal hom kap met my naels", sê Leeu. "Nes hy kwaak van pyn, sal die water uitstroom." Maar dit gebeur nie so nie. Padda is steeds rats, al is hy nou enorm. Toe leeu kap, duik hy met 'n boog tussen die riete in.

---

1 (Grobler, 2002)



Verkleurmannetjie het 'n vriedeliker plan: “Ek en Padda is albei lief vir 'n sappige vlieg te ete. Ek sal enetjie vang en voor sy bek rondswaai. Nes hy hap, spuit die water uit.” Maar Padda is knuppeldik. Hy is glad nie lus vir die kleinste happie nie en verkleurmannetjie moet die vlieg maar self opeet.

Krokodil se plan is slinks. “Ek sal 'n verhaal vertel van duisende klein paddatjies wat deur 'n kwaai krokodil opgevreet is. Wanneer Padda aan die huil gaan, sal sy bek oopval en ons sal ons water weer terug hê. Maar dit help alles niks. Padda hoor niks. Hy kyk nie eers na krokodil nie.

“Ek sal hom regsien,” sê kraai. “Ek sal hom beledig en verneder en sy naam beswadder en as hy bek oopmaak om terug te skel, gryp julle die water.” Kraai swets en laster, maar Padda vind dit gewoon vervelig. Hy raak selfs aan die slaap!

Die palingsusters raak bekommerd. “As die modder heeltemaal droog is, sal ons sonder twyfel doodgaan. Padda woon saam met ons in die poele. Ons ken hom. Ons sal sy sake vir hom werk.” Heen en weer seil die susters oor die dikke Padda. Hulle glip en gly by sy maag op, om en om sy nek en by sy rug af.

Dit is só kielierig! Eers ruk en wikkel hy, dan snork en gigger hy en toe hy dit glad nie meer kan uithou nie, KWAAAAK hy van die lag! Die water spuit en spoel en skuim by sy keelgat uit. Só hard lag Padda en só sterk is die stroom water dat sy bek nie weer kan toegaan totdat die laaste druppel uitgeloop het nie.

Die meer loop vol, die damme en riviere loop vol. Die groot watergat en strome loop vol. Daar is selfs 'n paar druppels oor vir Padda se poel. Almal is nou weer gelukkig en tevrede.

Maar elke keer wanneer Padda op 'n warm dag 'n bietjie water wil drink, sê een van die diere gou : “ So ja, Padda . . . net een slukkie hoor!”